# FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

28 MAI - 6 IUNIE 2004

## moșteniri
## heritage

Eveniment aflat sub înaltul patronaj al Primului Ministru

**Producător**
Fundația Democrație prin cultură"

În asociere cu tvr

**Organizatori**
Teatrul "Radu Stanca" din Sibiu
Primăria Municipiului Sibiu
Ministerul Culturii și Cultelor
Consiliul Local Sibiu
Consiliul Județean Sibiu
UNITER
Universitatea "Lucian Blaga" din Sibiu

**Cu sprijinul**
Delegația Comisiei Europene la București

**Oana BORȘ**

# O agora a teatrului românesc

Festivalul Internațional de la Sibiu (FITS) deține un loc special în tot ceea ce înseamnă activitate teatrală din România. Are forma unui mare eveniment cultural ce se construiește în jurul spectacolelor de teatru, fie cele convenționale, fie experimentale, „underground" sau spectacole de stradă, cu expoziții, conferințe, lansări de carte, concerte, ateliere, spectacole-lectură, întâlniri ale managerilor de teatru ș.a. O deschidere către zonele adiacente actului teatral, către laboratoarele de lucru. Este vorba despre diversitatea ce transformă Sibiul într-un burg animat, dând un sentiment de festiv, de bucurie a actului cultural, de normalitate a unei vieți în care exprimarea artistică nu ocupă poziții marginale, nu-i plasată într-o periferie a existenței. Pe de altă parte, este cel mai important festival internațional de la noi, printre puținele punți de legătură pe care le mai avem cu exteriorul, oxigen vital, dar insuficient pentru a înlătura izolarea artistică în care ne permanentizăm, parcă. Pierduți în propriile repere, riscăm, astfel, să avem o raportare falsă la ceea ce ni se oferă, fie falsitate în entuziasm, fie în conservatorism; riscăm a rămâne în urma lucrurilor, și a lua drept nou ceea ce în altă parte e deja istorie. Din cauza tuturor acestor atuuri, Sibiul dă fascinația așteptării, fiind locul unde toată lumea vrea să vină la început de vară. Mândria celor de aici este destul de mare, probabil și zbaterea lor pe măsură, căci altfel nu s-ar justifica câștigarea unui statut de onoare, acela ca, în 2007, Sibiul „să treacă dincolo de zidurile sale" și să devină capitală culturală europeană.

Tema sub care a stat anul acesta festivalul, fără a reprezenta neapărat și tematica lui, a fost „moșteniri". Moșteniri într-un spațiu făcut parcă pentru a respira acest lucru. Structurat mai clar, cu secțiunile mult mai distincte, ediția a XI-a FITS a însemnat – printre cele mai importante lucruri – prelegerile lui George Banu („Vârstele actorului") și Bryan Reynolds, profesor la University of California, Irvine („Puterea transversală: despre modul în care teatrul schimbă lumi"), întâlnirea rețelei Eunetstar, a Fundației Culturale România–Irlanda, bursa de spectacole, lansări de programe: „Spectacole în cetăți și situri istorice", „Teatrul și lumea copilăriei", concerte etc. În ceea ce privește spectacolele, fie ele convenționale, fie de stradă, „underground" (existând chiar o secțiune „Green Hours" ce a prezentat aproape toate producțiile acestui interesant spațiu cultural bucureștean), numărul de spectacole este unul notabil.

Ideală, însă, într-o astfel de cetate „utopică" ar fi existența unei sinonimii între abundență și consistență. Doar la o astfel de întâlnire se produce împlinirea, singurul scop ce justifică efortul. Numai că starea de aleatoriu în alegerea calității, ce se insinua în edițiile anterioare, pare a se permanentiza, simțindu-se lipsa unei selecții autentice, festivalul de anul acesta situându-se, în acest sens, cu un semiton sub alte ediții. Evident că, la numărul mare de propuneri, este aproape imposibil a nu rămâne, în fiecare an, cu lucruri extrem de importante văzute, numai că nu înțelegi ce rost are prezența celorlalte. Știm, modelul festivalurilor cu renume din Vest este molipsitor. Totuși, diferă conjunctura. Poți merge pe formula paralelismului de spectacol, dacă există posibilitatea programării lor, mai multe

zile la rând. Lucru, sub aspect financiar, absolut imposibil la noi. Şi, într-un astfel de caz, nu poate apărea decât ca o greşeală strategică concomitenţa de reprezentare a patru montări, prezumtive a fi de cea mai bună calitate (spectacole semnate de Mihai Măniuţiu, Silviu Purcărete, Bocsárdi László şi Victor Ioan Frunză). Din aceeaşi categorie a imperfecţiunilor, care au în spate, probabil, mentalitatea noastră cea de toate zilele rezumată foarte explicit de sintagma: „mai bine aşa decât deloc", au fost şi decalările orelor de începere, anularea unor spectacole şi înlocuirea lor cu altele. Ceea ce a stârnit zâmbete, supărări, motive de glumă, decepţii, după interesul sau gradul de implicare al fiecăruia. Şi poate nu ar fi fost de amintit, dacă nu ar fi existat un caz ce probabil va rămâne antologic în istoricul festivalului. Cu toate că aproape în fiecare an montările „copilului teribil" al Festivalului, Andryi Zholdak au început cu întârziere, din motive tehnice, anul acesta spectacolul *Goldoni. Veneţia*, programat la ora 20.30 a atins performanţa de a începe după trei ore şi jumătate de aşteptare iar, după o pauză prelungită la o oră şi jumătate, să se termine la ceasul 4 al dimineţii. Experienţă din care nimeni nu a avut de câştigat, dar care a scos la lumină profesionismul unei trupe ce a jucat în astfel de condiţii un spectacol extrem de dificil, dar solidaritatea publicului care a rămas în sală până la terminarea reprezentaţiei, chiar dacă percepţia lui, la aceea oră, era oricum diminuată.

Toate aceste perfecţiuni şi imperfecţiuni dau însă imaginea unui eveniment complex, cu faţete multiple, reflectate de subiectivitatea fiecăruia. Aici lucrurile se mişcă, tocmai de aceea am dori ca ele să tindă spre perfecţiune. Dar, deocamdată, spaţiul cultural al Sibiului este pentru zece zile, chiar cu ecouri peste an, o agora a teatrului românesc.

În drum spre... Foto: Ciprian Duică

# Notații și conotații regizorale

Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Andryi Zholdak. Sunt trei nume de regizori a căror prezență este o constantă în ultimii ani, la Festivalul Internațional de la Sibiu. Prin prisma acestui eveniment am putut avea o imagine în dimensiunea temporală a devenirii fiecăruia și, în același timp, una comparativă asupra felului în care creatorii distinși lucrează cu instrumentele propriei arte, modelând-o în forme personale. Materia brută: actor, sunet, lumină, mișcare se transfigurează la focul ideii, tehnicii, talentului. Ce sunt acum fiecare dintre ei, cum se raportează acum la arta lor? Singurul martor: opera lor.

*

În spectacolele lui Silviu Purcărete decriptarea poveștii vine din joc, ludicul constituind chiar unghiul de abordare. El pleacă de la o stare exterioară, pe care o aduce spre text și o infiltrează acolo.

*Noaptea regilor sau Cum vă place*, la Shakespeare. *Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului* la Purcărete. În textul dramaturgului, regizorul găsește, așa cum mărturisește, o cheie a modernității sau chiar a postmodernității, ca atitudine – dezintegrare într-un flux anarhic, unde viața este asemenea unei ficțiuni literare. Aici, granițele sunt incerte, totul se suprapune, lucrurile se impregnează de amprenta celorlalte, astfel încât e greu să le mai separi. Este stare „de la spartul târgului" când vraja se destramă, mirajul piere și lasă în loc urma clipei magice care a trecut fără a putea fi prinsă în formă.

Ceea ce face Purcărete nou în spectacol este întoarcerea către actorii-partener. Ei nu mai sunt pionii jocului său, sunt cei cu care dialoghează pentru a ne obliga pe noi să participăm la joc. Sunt personaje de consistență, dar și destul de mobile pe tabla de șah. De altfel, pentru regizor scena este o lume multiplă, imaginile pe care le creează sunt aproape gargantuești prin carnalitatea dată de coplanaritatea de spații. Nu există centru, ci poli de acțiune. Toți eroii sunt prezenți, textul acționează ca un reflector ce trezește la viață grupuri, unele participative prin observare, altele scufundate în propria acțiune. Iar dimensiunea nu este numai orizontală, ci și verticală: un Malvolio blocat într-un container suspendat, o Olivie care, în focurile dragostei, glisează în sus și în jos într-un presupus zbor al iubirii. Mărețul și derizoriul devin, de altfel ca și în alte montări ale sale, fațete nedespărțite. Patetismul iubirii celor tineri în opoziție cu tristețea hârșită de viață a bufonului; haina de hermină pe trupul gol, marcat de vârstă, al lui Orsino (Valer Dellakeza); redingota lui Malvolio față de paltonul jerpelit al bufonului. Cum, tot astfel, se îmbină metafora cu naturalismul cel mai pur. O imensă pânză de corabie ne acoperă. Suntem în interiorul poveștii și sub apărarea ei. Ploaia cade în ropot, la final, pentru a spăla tristețile noastre. Lumina creează mirajul unei lumi de mister și tot la fel stranii, în nemișcarea lor, sunt personajele împietrite în tristețe, în așteptarea cuvântului și a intrării în viața scenei. Dar tot aici, într-un colț, este aragazul cu butelie unde Sir Toby își pregătește cina. Omleta și vinul se servesc la masă. Două lumi. Una terestră, alta condamnată la iluzionare veșnică. Dar amândouă trăiesc într-un amestec al sentimentelor, într-o confuzie a individului. Erotismul abundă, sexualitatea trece de limite, este posibil orice cu oricine, într-o Sodomă a unei lumi care nu se mai definește. La un capăt al ei stau, albi, Sebastian și Viola, declanșatori ai dragostei, la celălalt, tot ca dublu, cei doi bufoni, măștile negre ale aceluiași chip care îndreaptă oglinda către spectatori. Între ei, personajele-imagini din vitrină, în biblioteca golită de cărți, ca o dezolantă pierdere a sensului și conținutului. Ironia blândă, ludicitatea

Scenă din *Noaptea de la spartul târgului* de Shakespeare. Regia: Silviu Purcărete.

Foto: Ciprian Duică

sunt însă bagheta cu care regizorul își dirijează personajele, astfel că lumea acesta devine plauzibilă, totul e îmbrăcat în firesc, așa cum firesc este ca finalul să fie o nuntă a tuturor, o nuntă ca un dans al morții.

*

Mihai Măniuțiu mizează în spectacolele sale pe comunicarea cognitivă. Lucrează în acest sens cu emoția-punte către spectator. Nu-l interesează amintirea stării, ci amintirea discursului fixat prin fluxul energetic psihoemoțional și senzorial. Își construiește spectacolele combinând luciditatea cuvântului și a rostirii cu elemente de scenografie, coregrafie, muzică, ce devin, pe rând, cheia de exprimare a subtextului ideatic. De altfel, sistemul său de transmitere a ideii este unul semantic. Sintetizează, esențializează prin simbol, pentru a lucra apoi cu el.

În *Electra*, după Sofocle și Euripide, unul dintre spectacolele de referință și de consistență din ultimul timp, semnate de Măniuțiu, pleacă de la un aparent paradox. Descoperă în două zone distincte – și temporal, și ca exprimare socială (a Greciei antice și a ținuturilor maramureșene) – același mecanism mental: crima cere răzbunare. Și dacă răzbunarea, ca acție, era parte din legitim în antichitate, zona maramureșeană păstrează aceste rigori doar la nivel de mentalitate. Este unul dintre spațiile necontaminate total, în care mai există o legătură cu forma arhaică, deși, acum, acțiunea este anulată de legiferare. Iar ca suport de exprimare emoțională a discursului, regizorul alege variațiile ritmice. El construiește cu și în jurul ritmicității pasului, sunetului regăsit în țipuriturile din Maramureș, cântări cu fond ritualic, în esență, plasate acum în zona festivului. Iar ritmul este cel care poate sugera prin cadențe deschise parcursul hotărârii către crimă: jalea, dorința de răzbunare, întâlnirea dintre frați, hotărârea, ezitare, disperare, răzbunare în sine și

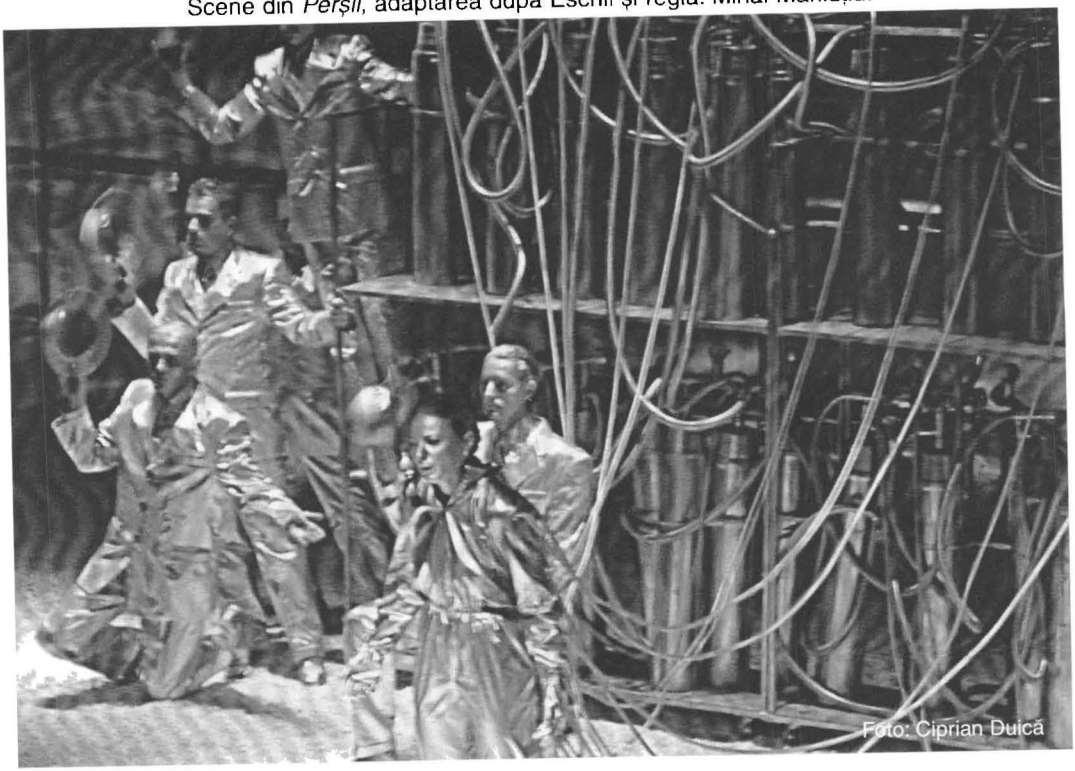
apoi momentul cinstirii celor care, trecând pragul către neființă, sunt izbăviți de vină. Toate sunt variații tonale, alternanță cuvânt, linie melodică, sunet. Și vizual, mișcarea urmărește același drum care presupune acumulări și descărcări de energie prin variația dintre static și dinamic. Toate acestea devin mecanismul prin care se construiește povestea, tratată maniheist: bine–rău, alb–negru (aici cu simbolistică întoarsă prin pozitivul reprezentat de deznădejdea negrului), opulență–degradare; lucru vizibil și în atitudinile diferite în actul răzbunării, față de cei doi în culpă. Căci prin Clitemnestra (mama) se îndeplinește un destin implacabil, drept urmare, gestul este unul strict ritualic, cu respect și onorurile cuvenite, iar în cazul lui Egeu (impostorul care produce schimbarea din parcursul normalității) se ajunge la oprobriul poporului, actul aducând și satisfacția îndeplinirii lui.

În *Perșii*, după Eschil, întreaga construcție spectaculară este transfigurarea unui singur gând. Textul care, în sine, ilustrează un eveniment istoric contingent, l-a îndemnat pe regizor la reflecția asupra repetabilității destinului națiunilor ajunse la un apogeu al dezvoltării. Națiuni a căror existență devine nu numai model, dar conține și scenariile de legitimizare pentru ceilalți. Valorile lor sunt sacrosancte prin contaminare. Există, însă, un algoritm al evoluției care, inevitabil, duce la spulberarea acestei imuabilități aparent perene. La apogeu, crește și germenele decadenței, nesesizabil din interior, dar imploziv ca efect. Iar acest sindrom este depistat de către regizor în spațiul Americii de Nord, contemporană nouă. Modalitatea de reprezentare a discursului ideatic este, de data aceasta, subînscris imagisticului. Spațiul scenografic (Cristian Rusu și Mihai Măniuțiu) și imaginea scenică devin semnificante. Decorul, personajele sunt aurite, semn al bogăției dar și trimitere la statueta Oscar, simbol al unei întregi industrii, în timp ce o mare de popcorn invadează scena. Toate gesturile sunt traductibile prin localizare: pentru că, în afară de Regină (cea care presimte prăbușirea și are revelația enormei slăbiciuni), de corifeu ca partener de dialog, dar și comentator, și de mesager, toate personajele arată și se mișcă într-un perfect sincron al gesturilor automate, sugerând mișcări specifice spectacolelor de music-hall din anii '60, așa cum, tot specific acelui spațiu, este și ceremonialul de acoperire a sicrielor soldaților cu drapelul și el aurit. Această societate nu mai are suflul vital dezvoltării, de aceea se sufocă în propriile valori, care au devenit treptat doar forme. Tuburile de oxigen (folosite cu aceeași conotație și în *Experimentul Iov*), ce însoțesc personajele, reprezintă acum singura soluție de supraviețuire.

Simbolistica pare fără fisură, dar poate de aceea absoarbe totul, închizând în cod. Cod care, la rândul său, revelându-se de la început pierde, astfel, misterul. Nu există evoluție, și nu este vorba de evoluție dramatică, căci narativitatea textului împiedică acest lucru, ci una în semnificare. Iar asta induce, din păcate, în spectacol, o stare de formalism.

În *Eu, Rodin* de Patrick Roegiers, folosește simboluri antagonice, exprimate, de data aceasta, prin trup și mișcare (coregrafia: Marc Bogaerts). „Având contururi manevrabile, corpul se dilată și se restrânge, se concentrează într-un unic punct ori îmbină cu materialitatea lui difuză, palpabilă, întregul spațiul scenic.", spunea regizorul într-unul dintre eseurile sale teatrale. Tot astfel, în *Eu, Rodin,* îmbină fluidul mișcării coregrafice (Camille) cu prezența statică, bolovănoasă, densă a lui Rodin. Opune cuvântului, ce conceptualizează, raționalizează și aridizează sentimentul, senzualitatea gestului ca expresie a iubirii autentice. De aceea, glasul lui Camille, cea care iubește, nu poate să prindă sonoritate în fața microfoanelor ce umplu scena. Ea se exprimă prin mișcarea la început continuă, senină, trecând apoi prin disperare, neputință și care se frânge treptat, o dată ce cuvintele lui Rodin ajung să umple, cu ecoul lor, spațiul. Doar în momentul în care artistul ajunge să o transforme, să o recreeze, pentru a o devora,

Scene din *Perșii*, adaptarea după Eschil și regia: Mihai Măniuțiu.



lipsind-o de vlagă şi apoi aruncând-o, glasului Camille reuşeşte să prinde viaţă, gâtuit. Şi mai departe, urmărind cu aceeaşi plăcere a analizei şi conceptualizării degradarea ei, Rodin îi aruncă fructele păcatului, muşcate cu o statisfacţie perversă, aceeaşi care îi omorâse corpul şi o redusese la condiţia omului înfrânt în faţa neîmplinirii iubirii. Rodin reuşeşte astfel să-şi creeze opera artistică, dar având un astfel de preţ, ea devine o aripă frântă ce duce pe ea corpurile hidoase ale sufletelor chinuite (scenografia: Iuliana Vîlsan).

O concepţie care violentează, agresează, poate şi datorită grobianismului extrem al personajului masculin, grobianism a cărui exacerbare depăşeşte tonul optim. Şi dacă *Electra* a reprezentat pentru Măniuţiu, un moment de carnalitate maximă a concepţiei sale regizorale din acest an, prin *Eu, Rodin* şi, cu precădere, prin *Perşii* se întrevede instalată o anume hibridizare.

*

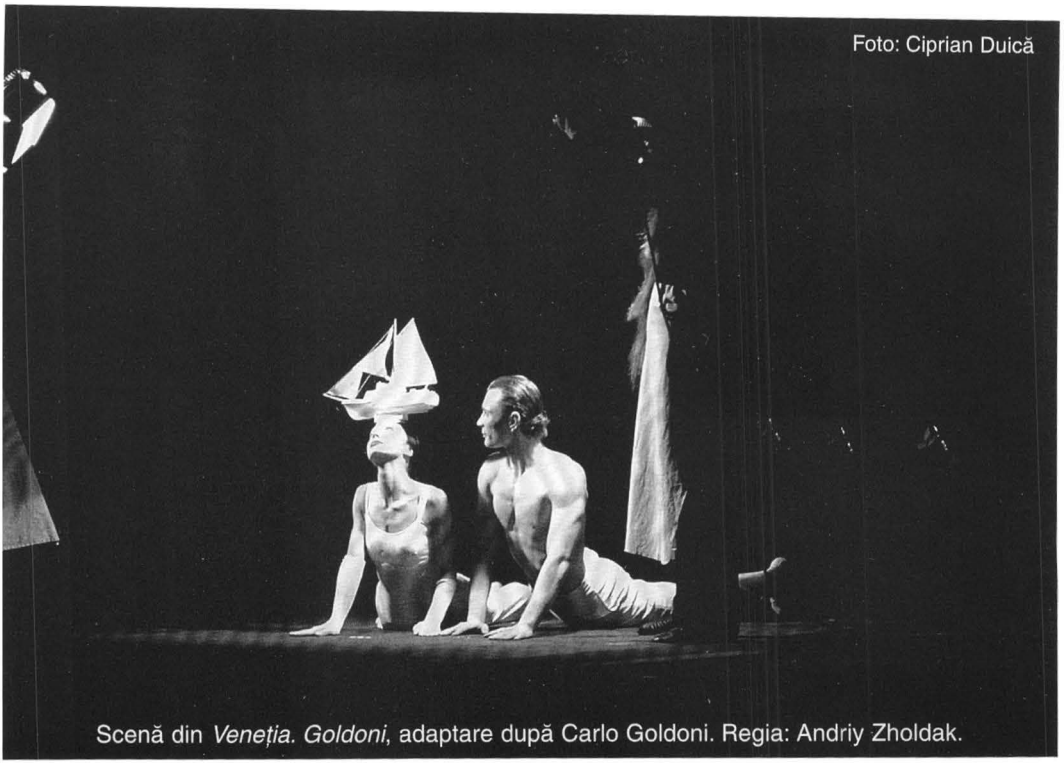
Pentru Zholdak, relaţia cu teatrul este una organică. El foloseşte toate energiile lui ascunse, latente. De o putere imaginativă extraordinară, regizorul se raportează filmic la partitura spectacolului, scenele în sine devenind tablouri de densitate conotativă şi frumuseţe poetică. Spulberă textul, creând, într-o singură scenă, variaţiuni pe tema principală, poveşti în poveste, printr-un mecanism al dublului faţetelor extreme, cu alternanţa: energie dinamică–energie statică, plin–gol, tăcere–sunet, ritm–pauză, alb–negru, lumină–întuneric, cuvânt–expresie. Şi exprimarea ideatică este supusă aceleiaşi dualităţi. Implacabil, în montările sale, stau faţă în faţă bărbatul cu femeia, tânărul cu bătrânul, decadenţa cu fastul, viaţa cu moartea. Şi dacă, în spectacolele mai vechi, personajele erau simbol, fiecare fiind construit pe un gând caracterizant în expresie, spre ultimele creaţii ele devin elemente de cod imagistic. De altfel, regizorul declară că, pentru el, actorul trebuie să fie „gol", să-şi anuleze orice urmă de personalitate. El este corpul principal al construcţiei scenice arhitecturale, la care se adaugă elemente materiale şi lumina-personaj.

În *Veneţia. Goldoni*, Zholdak a ajus la un ermetism extrem al codului de exprimare tradus prin poezia imaginii.

*Actul I.* Pe scenă, înghesuite într-o ordine aleatorie, elemente de mobilă veche, sfeşnice, candelabre, samovare, acvarii goale, apă ce picură. Heblu. Imaginea respiră, compoziţia se schimbă, spaţiul se umple de corpuri umane statuare. Alt fel de energie. Heblu. Spaţiul se descarcă de energie, revenind la materialitatea obiectelor. Corpurile dispar, imaginea redevine cea iniţială. Heblu. Şi apoi totul va fi o alternanţă de tablouri vivante, imagini de plin şi de gol energetic. Din când în când, mişcarea sacadată dinamizează imaginea. Cod compoziţional: decadenţa unei lumi ce îşi înghesuie fastul şi se scufundă în apele propriilor tenebre. Poate să fie Veneţia, poate să fie orice. Stare: tarkovskiană.

*Actul II.* Spaţiul se destinde, căci dacă, în prima parte, publicul respira alături de actori, pe scenă, acum scena este eliberată. Cum şi imaginea înghesuită este desfăcută în bucăţi compoziţionale. Intervine glasul. Dar nu cuvântul. Fiecare lucru sau fiinţă se defineşte printr-un număr. Şi astfel, o succesiune de cifre rostite invadează spaţiul într-o comunicare codificată. În alternată cu tăcerea. Nu putem sesiza un început şi un sfârşit. Ştim doar că aici: „Veneţia se scufundă încet în apele adânci. Ca o epavă. Femeia îşi găseşte linişte şi adevăr într-o lume dispărută. Goldoni i-a fost infidel propriului oraş, ca o femeie ce îşi înşală iubitul." „Nu veţi înţelege nimic, dar veţi vedea ceva", mai spunea regizorul.

*Actul III.* Nu a putut fi reprezentat. Ni-l putem închipui, doar, din fotografiile prezentate la conferinţa de presă. Creaţia lui Zholdak întotdeauna lasă frâu liber imaginaţiei. Este una deschisă.




Scenă din *Veneția. Goldoni*, adaptare după Carlo Goldoni. Regia: Andriy Zholdak.

## *Andriy ZHOLDAK:*

# „Energia spirituală a unui creator adevărat se acumulează în opera pe care o face"

**Maria Sârbu:** *Acum câțiva ani, discutam împreună despre estetica teatrală a lui Zholdak. Am văzut nouă spectacole pe care le-ai montat, cheia regizorală fiind schimbată la scurte perioade de timp. Ce reprezintă astăzi demersul tău?*

**Andriy Zholdak:** Întrebarea pe care mi-o adresezi este cam complicată. Consider că un artist, dacă este foarte convingător și bine organizat, se schimbă de fiecare dată în funcție de ceea ce se întâmplă în viața sa, în creația sa, în curentele artistice din jurul lui. Atunci el reacționează la tot ce se întâmplă. În ultimii ani, în mine s-a acumulat ceva și acest ceva a făcut ca privirea mea către creația scenică să fie mult mai clară, mai curată. Este exact cum ți-ai pune ochelari atunci când ai vedere slabă și instantaneu vezi totul foarte clar, în detalii, vezi ce este principal și ce este secundar. Cred că am trecut printr-o astfel de transformare, de aceea spectacolele realizate în ultimul timp sunt ca o sinteză a ceea ce văd. Principalul e cum faci un lucru. Asta contează pentru mine: *cum* fac și nu *ce* fac. Căci energia spirituală a unui creator adevărat se acumulează în

opera pe care o face. Indiferent dacă face un spectacol de teatru sau dacă face un fotoliu într-un atelier cu o faimă de o sută de ani.

**M.S.:** *Cum ai ajuns la performanța de a vedea cu o asemenea claritate lucrurile?*

**A.Z.:** Mai mulți prieteni mi-au spus că a venit timpul să nu-mi mai fie teamă că aș putea fi influențat de un regizor sau altul și mi-am dat seama, văzând în ultimele șase luni spectacole foarte bune ale unor regizori europeni, că ei nu-mi pot sta în cale. Poate fi influențat un începător, dar, atunci când ai experiență, e altceva. Am ținut întotdeauna cont de sfatul profesorului meu, Anatoli Vasiliev, care spunea că tinerii nu trebuie să vadă spectacole proaste până nu li se formează concepția proprie, distinctă. Pentru că atunci când un regizor începător, cu priviri clare, vede vreo 20 de spectacole proaste, ideea acestora îi pătrunde în subconștient, fără ca el să vrea, chiar dacă știe că sunt niște lucruri prost făcute. Dacă acum cinci ani, unii critici moscoviți spuneau că aș fi influențat de exemplu de Nekroshius, în prezent ei susțin că le amintesc de unii mari regizori străini la începuturile lor. Or, nu am avut cum să văd spectacole montate cu mulți ani în urmă. Alți cronicari spun, în sfârșit, că a apărut scriitura mea regizorală.

**M.S.:** *Au sau nu dreptate cronicarii în acest sens?*

**A.Z.:** Influențe pot exista întotdeauna și trebuie să urmărim creațiile marilor artiști. În contextul conversației cu timpul, există dialogul între culturi, între creatori din diferite timpuri. Spectacolul poate fi ca un pretext calitativ. În *Veneția.Goldoni* am folosit mai multe teme, făcând un dialog, de exemplu, între Paris și Veneția. Se știe că Goldoni a trăit treizeci de ani la Paris, perioadă în care nu a scris nimic. Veneția îl alungase, iar această temă mi-a fost apropiată – când artistul este alungat din țara sa și el, chiar dacă stă la Paris, lipsindu-i patria, nu are inspirație. Astăzi însă în Veneția există monumentul lui Goldoni, există teatru ce îi poartă numele, există un festival Goldoni. Veneția este tema scufundării tuturor culturilor, a tradiției teatrale. Vreau să specific un lucru, cu acest prilej: deși se spune că sunt un regizor experimental – și păstrez acest prestigiu de regizor experimental – totuși îi apăr pe maeștri. Pentru mine este foarte important ca maeștrii să existe, ca ei să nu fie călcați în picioare. Vin clipe când dorești să mergi din nou la muzeu, să vezi capodoperele, un Rembrandt sau Michelangelo. Apoi să revii la avangarda ta, la postmodernism sau la experimentul tău, spuneți-i cum vreți. Ceva însă te urmărește din acele capodopere, vezi anumite detalii, ești influențat. Trebuie să respectăm maestrul, chiar dacă nouă ni se pare că el dă greș, sau nu ne place spectacolul pe care l-a făcut. Oricum, el rămâne un maestru. Ca și Rusia sau Ucraina, România are maeștri.

**M.S.:** *Această pledoarie prevestește și o cale a ta spre măiestrie?*

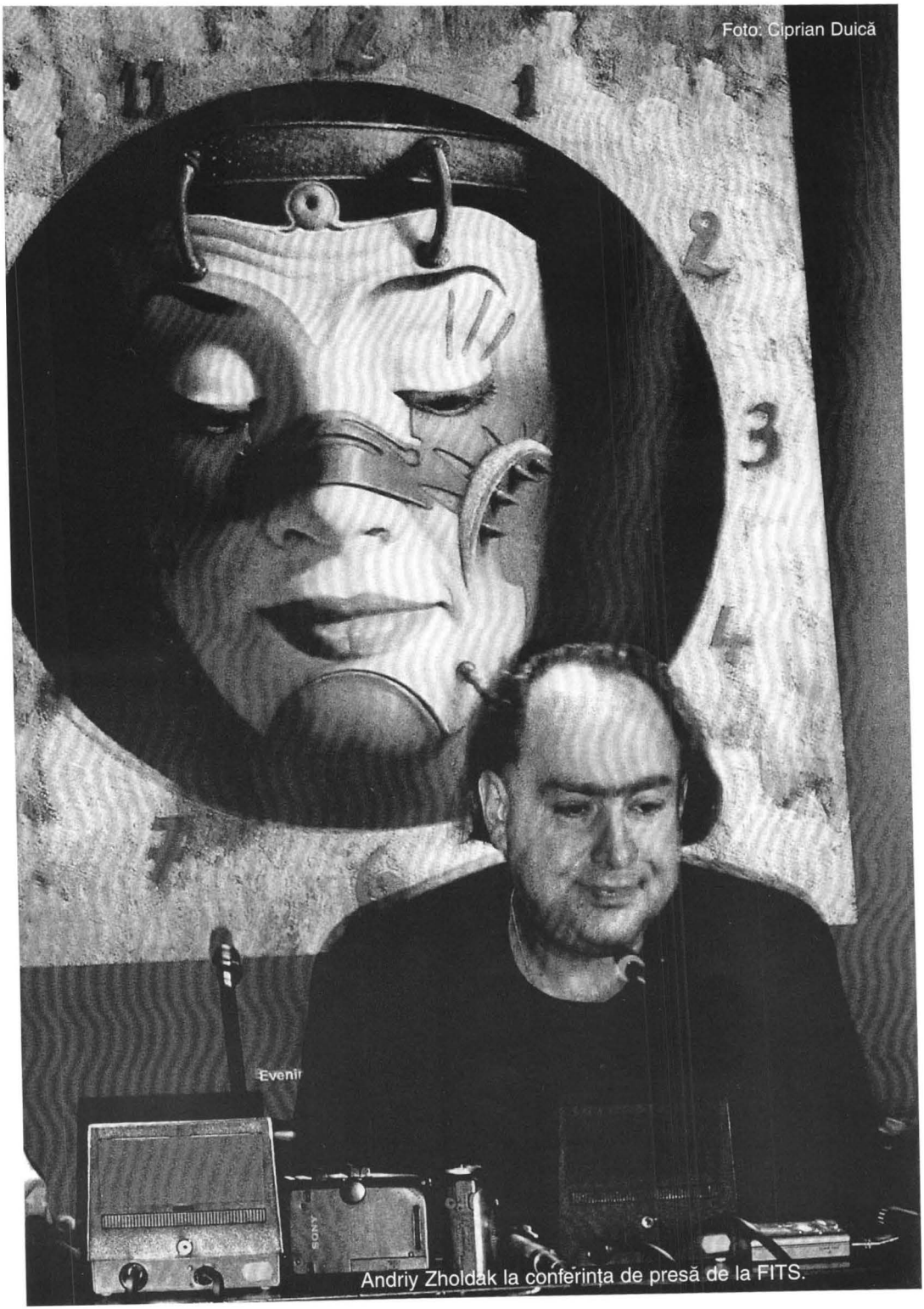
**A.Z.:** Apăr această poziție, pentru că ating și eu, cred, treptat, un nivel al măiestriei. Apăr, cum ar veni, viitorul.

**M.S.:** *Sunt regizori cărora nu le place teatrul.*

**A.Z.:** Sunt mulți regizori mari cărora nu le place teatrul.

**M.S.:** *Andriy Zholdak iubește teatrul?*

**A.Z.:** Acum da. Aș putea spune că sunt îndrăgostit de teatru. O dragoste nebună, dar am avut o perioadă când nu-mi plăcea. Văd prin existența teatrului ceea ce nu există în viață. Văd ceea ce este în subconștientul meu. Cred că teatrul e arta cea mai vie, cea mai reală, cea mai frumoasă. Hipnotizează publicul care vine mereu în sala de spectacol. Toate spectacolele au relevanța de a hipnotiza




Andriy Zholdak la conferința de presă de la FITS.

sau de a nu hipnotiza. Actorii sau textul în spectacol contează mai puțin pentru mine.

**M.S.:** *În ce ordine stau celelalte arte?*

**A.Z.:** După teatru, urmează literatura, apoi muzica – trei componente pe care, cred, se ține universul, viața omului. Dacă acestea nu ar exista, nu-mi pot imagina în ce ne-am transforma. Acolo unde sunt multe teatre, există civilizație. Am întâlnit oameni ce nu au fost la teatru timp de 20 de ani. Încerci să discuți cu ei și îți dai seama că sunt altfel de ființe, izolate, din altă lume.

**M.S.:** *Ai la ora actuală o cotă internațională ridicată, ești solicitat în mai multe țări. Încearcă cineva să-l „cumpere" pe Zholdak?*

**A.Z.:** Am foarte multe invitații, iar în Germania un teatru încearcă, într-adevăr, să mă cumpere. Desigur, acolo nivelul de viață este mult mai ridicat decât în Ucraina, unde trăiesc, dar în prezent nu fac teatru pe bani. Am minimumul necesar ca să trăiesc, copiii mei să învețe, iar pentru mine important e să lucrez un spectacol acolo unde sunt dorit și iubit. La Berlin mi s-a spus să regizez un spectacol așa cum nu aș monta nicăieri în altă parte, totul mi se permite. Cum să nu accepți așa ceva? Un artist mare are nenumărate idei, care așteaptă, mocnesc în subconștient și când apare ocazia trebuie materializate.

**M.S.:** *În ce context ești dominat de termenul patrie?*

**A.Z.:** Pentru mine nu există problema patriei, există problema omului, care e și problema secolului XXI. În acest veac, naționalismul trebuie să treacă pe loc secundar.

**M.S.:** *Ai aborda într-un spectacol problema existenței concetățenilor tăi la momentul actual?*

**A.Z.:** În Germania mi se spunea că vin acolo ucraineni sau români și își donează organe, apoi se întorc în țara lor și trăiesc, pe banii luați, jumătate de an. Nu vreau să dezvolt o astfel de temă. Ea există, dar nu este interesantă pentru mine. Sunt pasionat de un teatru deschis, în care omul are gândire liberă, fără prejudecăți, iar eu îi las libertatea să trăiască unde vrea.

**M.S.:** *De ce un artist ca Zholdak conduce un teatru într-un oraș din Ucraina?*

**A.Z.:** Bună întrebare. E o problemă pentru mine. De doi ani conduc Teatrul Dramatic din Harkov și am făcut mult pentru trupă. Această activitate însă mă împiedică în a crea. Există mulți manageri buni, dar artiști foarte buni – mai puțini. Desigur, un mare dirijor nu ar trebui să fie și director de filarmonică, de exemplu. Dai frâu ideilor pentru un spectacol, dar te preocupă faptul că trebuie reparat sistemul de încălzire sau acoperișul clădirii. Oricum, am fost și director, iar acum trebuie să caut pe cineva în loc. Știu că și Silviu Purcărete a fost un timp director de teatru, și Andrei Șerban.

**M.S.:** *În ce raport de tandrețe sau de ură ești cu spectacolele pe care le-ai montat?*

**A.Z.:** Între artist și spectacolele sale există romane de iubire. Pasionante romane de iubire. Se întâmplă însă că te trezești dimineața și nu dorești să-ți mai amintești de spectacolul care tocmai a fost terminat. Sau invers, te gândești la unele spectacole de parcă ai fi mereu îndrăgostit de ele. Repeți la altceva, dar ele încă te țin în mrejele iubirii. Unul dintre acestea ar fi *O lună la țară*. Acum, după 30–40 de zile de la premieră, începe să-mi placă noul spectacol – *Veneția. Goldoni*, pentru care am simțit ură. La început, îmi urăsc spectacolele. Atunci când au loc ultimele repetiții, eu sunt alungat din sală, pentru că nimic nu-mi place și vreau să elimin părți întregi din spectacol. Până la premieră mă reține cu greu, nimic

nu-mi mai place, intru în panică. S-a întâmplat să tai jumătate dintr-un spectacol, iar peste noapte să refac totul din nou.

**M.S.:** *În* Veneția. Goldoni *lipsește textul, ca și în alte spectacole ale tale, dar actorii vorbesc în cifre. Este dificil în primul rând pentru public, oricât de avizat ar fi acesta.*

**A.Z.:** Deși este vorba de Goldoni, am introdus în spectacol ceva personal, ceva ce-mi aparține. Textul se joacă în cifre. În general, publicul are un „dicționar" – cifrele și cuvintele ce corespund acestora – pentru a înțelege. De exemplu, 75 = apă, 2 = bărbat etc. E ca o muzică a unui bun compozitor, iar tu vii și o asculți. Te uiți pe libret și îți dai seama despre ce este vorba. O bună parte din acest spectacol nu a putut fi prezentată la Sibiu, din cauza spațiului. Se joacă în galerie, pe câteva niveluri. Actorii pornesc din sală și apoi urcă, urcă de parcă ar zbura în cosmos. Este o imagine impresionantă.

**M.S.:** *Odată îmi vorbeai, oarecum nemulțumit, că actorul e servit de către regizor. Cine este beneficiarul unui spectacol de teatru – actorul, regizorul publicul?*

**A.Z.:** Am văzut la București câteva spectacole cu actori foarte buni, dar care erau deserviți de regizor. Cineva montează pentru a servi actorului sau publicului. De ce să servești publicului? Pe el nu-l minți. Spectatorul este deștept. Simte când ai o atitudine serioasă față de el, când respecți distanța. Atunci el, publicul, parcă vibrează, se emoționează. Trebuie să-i dai ceva ca să gândească, ca să-i trezească inteligența. Știm că mintea noastră doarme foarte mult și pentru a o trezi, pentru a o face să lucreze trebuie să-i dai ceva neobișnuit, să ridici nivelul și atunci când vedem sau simțim ceva periculos sau foarte interesant, parcă s-ar declanșa butonul de salvare – imediat nivelul intelectual se ridică și noi începem să gândim în timpul spectacolului. Să nu transformăm însă un spectacol într-un „McDonald's", să „hrănim" pur și simplu publicul ca să aibă „burta" plină. Astfel îl prostim. El devine pasiv, are o stare de om leneș ce spune „mai vreau să mănânc" și noi îl îndopăm cu același fel de mâncare care îngrașă, îl face dependent de ea și atât. Atunci teatrul e terminat.

**M.S.:** *La ce lucrezi?*

**A.Z.:** La *Romeo și Julieta,* cu care vom deschide stagiunea, în 10 septembrie, la Teatrul Dramatic din Harkov. Am investit foarte mult în decoruri, acestea sunt gata și urmează să reluăm repetițiile în august. În mai–iunie am avut turnee importante în Germania, Austria și România. Suntem toți obosiți și trebuie să ne odihnim. Eu am obosit și din punct de vedere psihic, pentru că la *Veneția. Goldoni* am lucrat mult, patru luni. Nu a fost ușor. În noiembrie voi merge cu soția mea la Lucerna, în Elveția, pentru a monta un spectacol Strindberg, după care voi lucra la Teatrul „Sovremenik" (Contemporanul) din Moscova, unde director este Galina Volcik, regizoare și actriță, o legendă a teatrului rus, fosta soție a lui Evstigneev. Acolo voi regiza un text franțuzesc într-o cheie psihologică. Mă interesează să fac un spectacol realist.

**M.S.:** *Ar fi o reîntoarcere la ceea ce ai făcut la început?*

**A.Z.:** Ai observat foarte bine. Cred că cele două montări cu Shakespeare și Strindberg vor mai ține de formalism, dar cu spectacolul de la Moscova voi încerca să revin la realism, la lucruri simple...

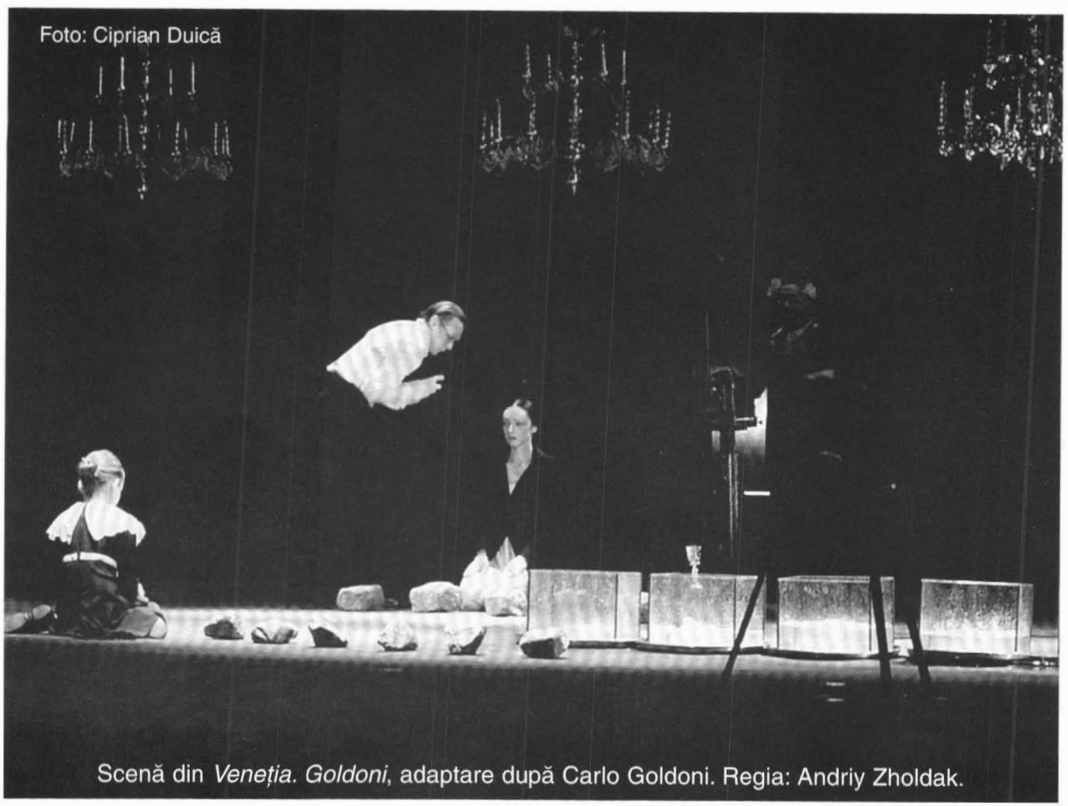
**M.S.:** *...dar prin prisma unei viziuni bine formate asupra teatrului experimental.*

**A.Z.:** Sper să iasă ceva interesant. Pentru luna mai 2005, am contract cu un teatru important din Berlin, pentru două spectacole.

**M.S.:** *Constantin Chiriac vorbea cu mândrie despre o nouă colaborare cu Teatrul din Sibiu.*

**A.Z.:** Am o propunere interesantă pentru Sibiu. Suntem în relații bune cu Constantin Chiriac, cu atât mai mult cu cât eu sunt recunoscător acelor vremuri și acelor oameni care m-au ajutat atunci când nu eram cunoscut, când eram „închis". La Festivalul de la Sibiu au fost prezentate șapte spectacole pe care le-am făcut în Ucraina și alte două montate la Teatrul „Radu Stanca". Am devenit cunoscut după contactul cu acest festival din inima României. De aceea, mă leagă o mare dragoste de el. De aceea, aș vrea să gândesc pentru 2006 un proiect important, ceva specific, experimental, ținând cont că va fi și programul „Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007", care va permite finanțarea de producții mari. Aș mai vrea să fac o declarație de dragoste teatrului românesc. Aici sunt regizori minunați, actori minunați, critici buni, un festival de teatru bun. Toate acestea mă fac să fiu optimist și să cred că, treptat, în România se vor întâmpla lucruri mult mai mari, legate și de integrarea în teatrul european. Un indiciu este și spectacolul lui Mihai Măniuțiu, *Electra,* în care m-a impresionat enorm acea genială energie românească, acea sălbatică energie pe care o emană cântecele rapsozilor. Asemenea energie genială este cunoscută în lucrările sculptorului meu preferat Brâncuși, în muzica lui Enescu sau în cărțile marelui filosof Cioran. Teatrul trebuie să trezească aici, din subconștient, energia genială.

Maria SÂRBU




Scenă din *Veneția. Goldoni*, adaptare după Carlo Goldoni. Regia: Andriy Zholdak.

**Andreea DUMITRU**

# George Banu despre „vârstele actorului"

Punem adesea semnul egal între lume și teatru, deși între ele există cel puțin o distincție: ficțiunea presupune un timp *suspendat*, pe când viața – un timp *consumat*. Hamlet, cu tot accidentul final, e nemuritor, la fel și Kostea Treplev, în ciuda sinuciderii lui. În schimb, actorii, cei care îi fac vizibili în lume, supraviețuiesc dezastrelor scenei doar pentru a pieri, apoi, cu totul, în umbra personajelor lor.

Teatrul e arta care se hrănește din această tensiune între „eternitatea rolurilor și dispariția progresivă a actorilor" – a observat George Banu, dezvoltând tema în conferința susținută pe 3 iunie, așa cum ne-a obișnuit deja, la Muzeul Brukenthal, ca partener al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.

Pentru că tema ediției din acest an s-a numit „moșteniri", criticul de teatru s-a oprit asupra „Vârstelor actorului", cu aceeași pasiune a eseistului, dar și a martorului privilegiat, implicat. Ideea centrală a discursului său s-ar putea rezuma astfel: „A vorbi despre vârstele actorului înseamnă a vorbi nu numai despre un corp care, în timp, se confruntă cu masa rolurilor în așteptare, ci și despre libertățile pe care și le poate permite un spectacol ce-și afirmă astfel autonomia". Pentru George Banu, revelația faptului că vârsta actorului reprezintă "o probă de prezență misterioasă care scapă, uneori, chiar programului regizorului", s-a produs în 1968, o dată cu vizionarea *Livezii de vișini*, în regia lui Lucian Pintilie. Aici, Firs era jucat de Nicolae Secăreanu, marea voce alungată de la Operă, care, prin vârsta și biografia sa, ținea în fața publicului un dublu discurs: unul despre propria persoană și un altul despre personajul interpretat. George Banu reține acest raport sensibil între *vârsta biografică* și cea *textuală* (ficțională). Istoria teatrului poate fi, într-un fel, și istoria dialogului dintre cele două corpuri reunite în persoana actorului. Pe vremea când Sarah Bernhardt juca *Lorenzaccio,* la 60 de ani, publicul părea sedus în mod exclusiv de arta interpretului, indiferent față de inadecvarea acestuia la vârsta cerută de rol. Coincidența celor două corpuri, organicitatea lor va fi impusă abia de tradiția realistă și afirmarea cinematografului.

Ceea ce consacră regizorul în prim-planul artei scenice, în a doua jumătate a secolului XX, este și faptul de a considera alcătuirea unei distribuții ca premisă majoră a creației. Spectacolul devine expresia lecturii active și subiective a artistului. Rolul este, de acum înainte, convenție, construcție propusă, dirijată, fundamentată pe relația mereu schimbătoare dintre vârsta biografică și cea textuală a actorului. Compozițiile nu mai constituie soluții de compromis, ci opțiuni deliberate în acord cu viziunea inovatoare a regiei.

George Banu denumește *vârstă dramaturgică* și încercarea de a se evita prezența pe scenă a unui actor prea crud sau prea înaintat în vârstă, acolo unde rolul o cere. În acest sens, citează soluții exemplare, interpretări surprinzătoare propuse de regizori celebri unor personaje celebre. De pildă, Peter Brook ori Antoine Vitez nu se mai străduiesc să camufleze, să atenueze distanța dintre vârsta indicată de autor și cea reală a actorului. Dimpotrivă, o afirmă cu ostentație, manipulând-o, concretizând-o. Ba mai mult, în cazul unui rol precum Peer Gynt, evoluția personajului poate fi tradusă prin multiplicitatea corpurilor, mai mulți actori

fiind convocați pentru aceeași partitură. Sunt citate și alte abordări. De pildă, regizori-pedagogi precum Fomenko ori Andrei Șerban (cu prima versiune a *Trilogiei antice*) privilegiază „unitatea generațională" care permite unui grup de tineri să joace un vast repertoriu – aici vârsta fiind pusă în scenă, nu distincția dintre actori sau personaje.

George Banu amintește și implicațiile psihanalitice ale temei sale. Vedem adesea interpreți deveniți prizonieri ai propriei imagini mentale, încremeniți într-o vârstă, într-o tipologie, neînțelegând că „rolurile sunt eterne, dar că ei trebuie să se schimbe". Doar regizorul are abilitatea de a topi „rezistența" actorului, permițându-i să se acomodeze cu mutațiile corpului său, ceea ce echivalează, în planul artei, cu o renaștere.

Dintre vârstele care populează scena teatrului, imaginea actorului bătrân rămâne, poate, cea mai tulburătoare, asimilabilă unui segment din istoria trăită de un public, de o națiune. Teoreticianul „memoriei teatrului" observă, însă, că, adesea, apoteoza artei, „floarea" unui interpret, cum o numea marele Zeami, anunță discret ruina unui corp pe cale de a părăsi definitiv scena.

La capătul acestui excurs, suntem tentați să admitem, o dată cu George Banu, că în teatru, ca și în viață, „reușita depinde de justețea raportului între ceea ce durează și ceea ce se evaporă, între persistență și dispariție". Contemplarea ciclurilor sau a „vârstelor actorului" ne apropie de acest subtil adevăr.

---

***Oana BORȘ***

# „lecturi" sibiene

A devenit tradiție la Festivalul Internațional de la Sibiu existența secțiunii „Spectacole-lectură" și apariția în volum a pieselor citite în acest cadru. Și cum ideea de tradiție presupune măcar perpetuarea unei forme, și aici formula de desfășurarea pare încetățenită. Astfel, Festivalul Internațional de Teatru, împreună cu studenții-actori de la Facultatea „Lucian Blaga" și Secția Română A.I.C.T. – reprezentată de critici-moderatori ai discuțiilor ce preced citirea textelor – sunt organizatorii din fiecare an.

Și cum forma se vrea din ce în ce mai perfecționată, devin vizibile problemele de fond. Sunt întrebări care, în așteptarea unor răspunsuri ce întârzie să vină, au trecut în sfera retoricului. Totuși, să le punem.

Ne întrebăm, cine alege textele? După ce criterii, atât estetice, cât și legate de spațiu și timp. Poate, în acest sens, ar fi de dorit să se urmărească în fiecare an anumite zone culturale, putând avea astfel o imagine cât mai completă asupra dramaturgiilor din diferite spații. Ne mai întrebăm, de ce în traduceri, în fiecare an, este vizibilă graba condeiului? De unde lipsa de interes a oamenilor de teatru, prezenți la Sibiu, care evită a participa la o secțiune destul de importantă a festivalului? Cum încă nu avem răspunsuri, să trecem la ediția anului 2004.

Anul acesta există o lărgire a zonei de interes, astfel că s-au citit texte din: Israel și Armenia, Ior alăturându-li-se cele din Statele Unite, Canada, Irlanda – și,

bineînțeles, un text al dramaturgiei noastre – printre cele mai apreciate fiind două monodrame: *Meduza* de Gavin Kostick și *Copilul din spatele ochilor* de Nava Semel. De altfel, cei doi autori au fost prezenți în sală, așa cum a fost și Gianina Cărbunariu și protagoniștii unui spectacol jucat la FITS, și al cărui text a fost citit și în secțiunea „Spectacolelor-lectură": *Descheiat la cataramă* de Bryan Reynolds. Prezența autorilor aduce de fiecare dată ceva în plus, stârnește polemici, și transformă discuțiile dintr-unele unipolare (unic punct de vedere al receptorului), într-unele bipolare.

Moderatori au fost anul acesta: Alice Georgescu, Cristina Modreanu, Ioana Prodan, Ion Parhon, Mircea Morariu, Marius Zarafescu.

*

**Gavin Kostick,** dramaturg irlandez, a debutat în 1992. Parte dintre piesele sale au fost produse de teatre din Dublin sau de Gaiety School of Acting – unde, de altfel, este și profesor – sau prezentate la Dublin Theatre Festival. Kostick face parte, de asemenea, din conducerea Fishamble Shamrock Chambers, teatru ce își propune să descopere și să producă cele mai bune piese contemporane.

*Meduza* este o monodramă scrisă în 2003. Gavin Kostick a declarat că a gândit piesa, de fapt, ca pe un scenariu radiofonic. Structurată pe module confesive, despărțite de sugestiile didascaliilor prin intermezzouri muzicale sau sunete, eroul are, la rândul său, ca posibil partener un întreg univers de zgomote al lumii care îl înconjoară sau care îl bântuie. V.J. O'Flaherty, lector de istoria artei, este un personaj care îl „urmărește" pe autor și la care mai dorește încă să lucreze. Recunoscând că este un *old-fashion man,* dramaturgul consideră că în viață e important să urmezi și să duci mai departe ceea ce ai moștenit. De aici și conflictul piesei, confesiunea unui critic de artă care își exprimă propriul coșmar: drumul pe care l-a urmat ani de zile este greșit, relația cu obiectul de analiză ar trebui să fie altul, de aici spaima sufocantă a ratării. Dar introspecția este declanșată numai în momentul conștientizării unei greșeli, aceea de a nu respecta clauzele testamentare ale tatălui: distrugerea bibliotecii. O piesă – analiză profundă a condiției intelectualului a cărui viață se confundă cu opera și a cărui împlinire umană este condiționată de cea profesională. Nu numai o mărturisire, ci și un text cu o scriitură de un impact imagistic percutant, aproape filmică.

*

**Nava Semel,** dramaturg israelian, este autoarea a unsprezece romane de ficțiune și a trei piese.

Monodrama *Copilul din spatele ochilor,* citită în cadrul spectacolelor-lectură din această ediție a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, a fost produsă prima dată în Israel în 1986, și jucată timp de 11 stagiuni, în timp ce în Austria a câștigat, în 1996, Premiul pentru cea mai bună piesă de radio. Pe scene de teatru s-a jucat la: Roma (1990), New York (1991), Los Angeles (1996), Praga (1997).

Nava Semel a împărtășit publicului românesc faptul că, pentru ea, teatrul este o formă specială de expresie, lumea dramaturgică nefiind modul său obișnuit de exprimare artistică. De aceea, poate, i-a fost mult mai ușor să se apropie de monodramă. Cu știința acumulării dramatismului dar și a încărcăturii cuvântului care sunt născute din fina cunoaștere a psihologiei unei mame, grefate pe o mare sensibilitate, piesa reprezintă confesiunea mamei unui copil atins de sindromul

Down. Personajul traversează un cumul de stări şi sentimente, de la fericire la disperare, de la încredere la frustrare sau la încrâncenare în faţa reacţiei celor din exterior. Însă, dincolo de aceasta, autoarea consideră că prin piesa sa a întors oglinda către noi. Imperfecţiunile sunt ale noastre, incapacitatea de adaptare ne aparţine, nu ne rămâne decât să învăţăm să acceptăm acest adevăr. „Eu ştiu acum că noi toţi suntem nişte handicapaţi, noi avem toţi ochi oblici, expresii idioate, dar, din fericire, e vorba de ceva ce e bine ascuns în sufletele noastre.", spune *mama.*

*

**Sally Clark** a absolvit University of British, Columbia, în 1973 şi York University, în 1975. S-a dedicat activităţii dramaturgice, piesele sale fiind jucate în teatre din Toronto şi Vancouver sau ca piese radiofonice. Este regizorul şi scenaristul a două filme de scurt-metraj: *Ten ways to abuse an old Women* şi *The Art of Conversation,* filme premiate la diferite festivaluri de gen.

În 1994 i-a fost editată piesa *Viaţa fără lecţii*, în care autoarea analizează degradarea sentimentului iubirii, plasând acţiunea în lumea artistică a Renaşterii târzii. Foloseşte ca pretext libertinajul acelei epoci, mizând pe fascinaţia unei lumi aparent aparte, dar care îşi conţine decadenţa ascunsă între faldurile fastuosului. Numai că această intenţie, ce rezidă prin plasare în epocă, este în discordanţă cu scriitura piesei, pentru că limbajul, problematica, tipul de relaţie, unghiul din care ea este privită este unul contemporan. Dacă s-ar fi insinuat măcar o linie parodică, atunci întregul eşafodaj şi-ar fi găsit motivaţia. Mai mult chiar, discuţiile despre acest text au indus părerea că textul are un caracter nedramatic, proza fiind, probabil, genul în care această intenţie ar fi fost mai împlinită.

*

**Samvel Khalatyan** este unul dintre cei mai cunoscuţi scriitori armeni. Opera sa, publicată în 14 volume, cuprinde poeme, nuvele, monografii, piese de teatru. Ca dramaturg, recunoaşterea sa a venit după publicarea textului *Ultimul bufon*, prezentat anul acesta şi la secţiunea Spectacole-lectură de la F.I.T.S.

Piesa este creată pe relaţia clasică dintre rege şi bufon: „În orice rege există un bufon". Doar că, în această abordare, bufonul îl ucide pe rege, luându-i, cu uşurinţă, locul. Vizibil influenţată de experienţele din spaţiul fostei Uniuni Sovietice, autorul recurge la o specie literară care devine întotdeauna arma oamenilor de condei dintr-un regim politic tiranic: parabola. Din păcate, el merge pe un drum străbătut deja, care nu ne mai poate surprinde, dar care, din scriitură, lasă câteva direcţii de abordare. Iterarea relaţiei putere–impostură, a poveştii citite ca un exerciţiu al războiului personal şi, în final, folosirea formulei de teatru în teatru sunt câteva dintre acestea.

*

**Bryan Reynolds** este profesor asociat şi coordonator al studiilor de doctorat la University of California Irvine, specialist în teorie critică şi literatură dramatică. Pe lângă vasta sa activitate de teoretician, el s-a oprit şi asupra exerciţiului dramaturgic.

*Descheiat la cataramă* este un text nonconformist, născut ca nevoie de exprimare liberă, fără nici o îngrădire impusă de o societate conservatoare, text ce aruncă în aer cea mai mică urmă de pudoare. Se poate depista o sinonimie

cu „furioşii" secolului trecut. Dar, de data aceasta, o furie „slabă", pentru că este atacată societatea nu din punctul de vedere al conceptualului care generează forma, ci al formei care violentează, sperându-se, astfel, într-o schimbare a mentalităţii. Iar acest şoc vine, în cazul textului, prin propaganda spre libertinajul extrem al relaţiilor sexuale. Relaţii ce pot fi concentrate într-o formulă matematică, care, tradusă în formulă lingvistică, ar suna cam aşa: combinări de *n* luate câte *n,* unde *n* tinde, e adevărat, cel mult către trei, dar poate să nu aparţină „mulţimii" speciei umane. Un astfel de text vine firesc, ca o formă de exprimare necesară – consideră unul dintre actorii distribuiţi în spectacol şi care a dialogat cu spectatorii prezenţi la această secţiune. Este un răspuns al crizei de identitate cu care ne confruntăm în genere şi, cu precădere, locuitorii spaţiului american, unde graniţa dintre direcţia liberală, tolerantă şi conservatorismul unei societăţi crescute sub semnul conceptului *poltically* corect este extrem de abruptă.

Numai că auditoriul se pare că a avut, în genere, altă părere, căci libertatea exprimării, în cazul acestui text, a fost însă demascată a fi în sine. *Descheiat la cataramă* este un text angajat, dar cu o angajare formală, cu o construcţie dramatică după toate tehnicile *play writting*-ului, dar demonstrativ.

*

**Gianina Cărbunariu** a absolvit anul acesta Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale", Facultatea de Teatru, Secţia Regie, după ce, în 2000, a fost licenţiata Facultăţii de Litere, din cadrul Universităţii din Bucureşti.

Împreună cu Andreea Vălean, Nicolae Mandea, Radu Apostol şi Alexandru Berceanu a iniţiat programul **dramAcum,** proiect de promovare a dramaturgiei contemporane, printr-o relaţie privilegiată regizor–dramaturg. Este autoare a trei piese: *Stop the tempo* (2004); *Honey* (2001), text inclus în spectacolul *Ocean café*, regia Radu Afrim, Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ; *Irealităţi din Estul sălbatic imediat* (2000), publicat de UNITEXT, în antologia *After Censorship,* pentru care a obţinut Marele Premiu la Concursul Naţional de Dramaturgie, organizat de Ministerul Culturii.

*Irealităţi din Estul sălbatic* este o imagine a unei Românii în căutarea identităţii, cu toate valorile răsturnate, refuzând un trecut şi înlocuindu-l cu un prezent în care nimic nu mai este filtrat prin prisma valorii, în care noul de orice fel anihilează calitatea. Libertatea extremă, ce duce la o degringoladă generală devine în text şi procedeu stilistic în ceea ce priveşte limbajul. Ca în multe piese ale autorilor noştri de astăzi, limbajul periferic reprezintă unul dintre personajele-cheie ale creaţiilor lor. Ceea ce i se poate reproşa piesei Gianinei Cărbunariu este încărcătura, atât la nivelul temelor propuse, cât şi a liniei dramatice.

Făcând parte dintr-o generaţie care spune lucrurilor pe nume, fără ocolişiuri, fie în exprimarea artistică, fie în cea directă, colocvială, autoarea, prezentă în sală, a avut o atitudine tranşantă, ce a surprins auditoriul: acest text, scris cu şase ani în urmă, nu o mai reprezintă. Poate că dezicerea unui creator de operele proprii, ce aparţin unei alte perioade poate fi înţeleasă, însă rămâne o dilemă de ce autoarea a acceptat prezentarea acum a acestui text, din punctul ei de vedere, datat.

***Mircea MORARIU***

# Mihai Măniuțiu și „obsesia antiamericană"

Dacă Shakespeare e „contemporanul nostru", în pofida faptului că respectivei contemporaneități îi este necesară o oarecare periodicitate spre a se manifesta și lucrul nu se întâmplă în unilateralitatea și exclusivismul afirmațiilor din celebra carte a lui Jan Kott, marii tragici din Antichitatea elină se arată scriitorii actualității perene. E o realitate cu ușurință palpabilă pe mai toate marile scene ale lumii, e un fapt pe care a încercat să-l demonstreze, pe toată durata stagiunii 2003–2004, regizorul Mihai Măniuțiu. Spectacole precum *Alcesta* de la Naționalulu clujean, *Bachantele* de la Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște, *Electra* de la Teatrul de Stat din Oradea ori, acum, *Perșii* de la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu dau consistență „ciclului antic" pe care regizorul îl anunță a nu fi deocamdată încheiat. Tuturor acestor texte, Mihai Măniuțiu le-a atașat un comentariu personal ce a dobândit forme explicite, adnotări, glose ori extrase din filosofiile vremurilor noastre. În plus, artistul a izbutit performanța de a le conserva poezia cutremurătoare, adevărul etern omenesc și implicit prezent. Înfăptuirile scenice semnate de Mihai Măniuțiu s-au nutrit dintr-o *atitudine,* manifestată ca atare nu doar prin raportare la materialul literar, ci și prin conjuncția cu actualitatea ce se lasă greu dibuită, zguduită de sensuri contradictorii ce stârnesc întrebări cărora cu greu le poți formula răspunsuri ferme.

În cartea intitulată *Act și mimare* (Editura Eminescu, București, 1989), Mihai Măniuțiu nota:„În arta scenei, amintirile sunt presimțiri, iar trecutul o specie a viitorului." Afirmația aceasta mi se pare a fi cheia de acces către deslușirea unor semnificații și clarificarea unor opțiuni ce individualizează spectacolul cu *Perșii* lui Eschil. După cum bine se știe, piesa prezintă particularitatea că, împotriva obiceiului său, Eschil a împrumutat subiectul nu din mitologie, ci din lumea reală, respectiv din bătălia de la Salamina, terminată cu înfrângerea cumplită a lui Xerxes, plecat cu oști nemăsurate spre a cuceri pământul grecesc. Atmosfera din palatul monumental al regilor Persiei e sumbră, lipsește orice veste despre soarta trupelor, certă e doar teama că s-ar putea întâmpla tot ce ar putea fi mai rău. Și, într-adevăr, Solul vestește că „la pământ e floarea perșilor" și tot el povestește cum regele-despot și-a sfâșiat veșmintele ca semn de neputință, iar apoi a fugit spre a salva ce se mai putea salva.

Spectacolul sibian are consistența unui puternic și elaborat comentariu politic. E născut din întrebarea dacă nu cumva pot fi detectate similitudini între dezastrul Imperiului persan și starea de incertitudine pe care sunt semne că o traversează acum unica superputere a lumii, Statele Unite. Trimiterea către respectiva zonă geografică se face încă înainte de începerea spectacolului prin recursul la anumite elemente specifice „mitologiei" (clișeelor) americane. Odată intrați în sală, spectatorii trebuie să facă față unui șoc vizual și olfactiv, scena fiind acoperită cu un covor din popcorn. În austerul cadru delimitat de pereți din tablă lucitoare (scenografia e semnată de Cristian Rusu și Mihai Măniuțiu), își face mai întâi apariția o siluetă ce schițează stângaci mișcări de dans care amintesc de filmele americane de odinioară ce-l aveau drept protagonist pe Fred

Astaire. Mişcările sunt amplificate şi dobândesc pregnanţă graţie ansamblului ce înlocuieşte corul, ansamblu alcătuit din actorii Cătălin Pătru, Adrian Neacşu, Pali Vecsei, George Bonceag, Florin Coşuleţ, Adrian Matioc, Ovidiu Moţ, Cătălin Neghină, Viorel Raţă, Mihai Coman, Daniel Deac, Sebastian Bălăşoiu. Cu toţii, ca de altminteri şi actorii distribuiţi în rolurile principale, poartă haine aurii, semn al bogăţiei debordante. Aurul e peste tot, impregnează trupurile interpreţilor, anulează individualităţile, se extinde asupra obiectelor. Mişcările celor aflaţi pe scenă sunt cele ale unor fiinţe robotizate, caracteristica transferându-se şi dobândind un plus de pregnanţă în cazul *Corifeului,* interpretat de Marian Râlea şi al *Reginei,* jucată de Diana Văcaru-Lazăr. Ei ni se înfăţişează asemenea unor fiinţe devitalizate, care, spre a fi menţinute în viaţă, au nevoie de transfuzii de sânge şi de tuburi de oxigen ce iau în posesie întreg spaţiul scenic. Atmosfera de apăsare e completată sonor de recursul la vechi cântece şamanice prelucrate. *Vestitorul* jucat de Cristian Stanca anunţă catastrofala înfrângere şi citeşte la microfon, cu solemnitatea oficialilor ori purtătorilor de cuvânt de la Casa Albă sau de la Pentagon lista personalităţilor decedate. Imaginea regelui mort, *Darius* (Dareios) e convocată în scenă spre a lansa avertismentul „Nu lăsaţi orgoliul să vă domine", lucru făcut în combinaţie cu mişcări specifice dansului lui Michael Jackson, în vreme ce Xerxes îşi ţine discursul făcând jogging, aşa cum vedem că le place să se arate la televizor mai toţi ultimii ocupanţi ai Casei Albe. În secvenţa finală a spectacolului, sicriele şi popcornul sunt devorate de o haită de primate.

Mărturisesc că nu ader întru totul la propunerile spectacolului regizat de Mihai Măniuţiu. Am îndoieli că această a doua întâlnire, petrecută la o distanţă de 25 de ani, cu textul lui Eschil e tocmai izbânda artistică pe care o aşteptam. Montarea suferă de multe neîmpliniri, momente ratate ori redundante, mişcări ce par de prisos. Cred că regizorul s-a concentrat mai curând pe idee şi mai puţin pe realizarea artistică. Iar ideea lasă loc întrebărilor. Căci te întrebi dacă nu cumva Mihai Măniuţiu a vrut să dea expresie prin spectacolul său „obsesiei antiamericane". Oare nu i-a căzut şi el victimă? Nu cade şi el în capcana sesizată de Jean-François Revel în cartea intitulată *Obsesia antiamericană* (recent apărută în traducere românească la Editura Humanitas), de a acuza Statele Unite, „de a acuza tot ce nu merge sau merge rău"? Nu cumva regizorul s-a alăturat cam imprudent „concertului de imprecaţii" pe care, după spusele aceluiaşi Revel, îl intonează la unison mass-media, politicienii şi politologii occidentali, văzând cât de prost au gestionat SUA atacurile de la 11 septembrie 2001 şi cât de rău merg lucrurile în Irak? Sau oare, scriind *Obsesia antiamericană,* Revel nu s-a erijat într-un prea generos avocat al *establishment*-ului american? Neîndoielnic, proiectându-şi spectacolul, regizorul – care în cartea *Exorcisme* s-a dovedit a fi un remarcabil gânditor politic – a vrut să facă din montare un avertisment. Celor ce s-ar grăbi să-l acuze pe regizor de „obsesii antiamericane", le-aş sugera să-şi afle răgazul de a-l reciti pe Aristotel, care spunea că rostul tragediei nu e acela de a prezenta lucruri ce s-au întâmplat aievea, ci care s-ar putea întâmpla. Aici cred că se află miezul spectacolului regizat de Măniuţiu. Socotind că avertismentul nu e dublat de amplitudinea artistică la care mă aşteptam după *Electra*, că demonstrativismul e uneori supralicitat în defavoarea esteticului, am totuşi convingerea că *Perşii* înseamnă produsul inteligenţei şi sensibilităţii unui artist căruia nu-i sunt deloc indiferente nici realitatea imediată şi nici viitorul.

Francisco Alfonsin.

***Marinela ȚEPUȘ***

# Recviem pentru un om de prisos

Printre avantajele Festivalului de la Sibiu se numără și acela că organizatorii aduc, vreme de mai multe ediții, trupe care s-a-ntâmplat să ne încânte o dată. În felul acesta, mulți actori străini ne devin familiari, îi simțim din ce în ce mai apropiați, ne sunt un fel de prieteni. Am putut, de pildă, să-i (re)vedem pe artiștii de la Northern Stage Ensemble din New Castle, cei care au prezentat, anul trecut, o miraculoasă *Fermă a animalelor.* Cu nimic mai prejos s-a dovedit a fi, de astă dată, spectacolul lor cu *Noul locatar* de Eugen Ionescu, în regia lui Tompa Gábor.

Într-un decor despre care poți spune fără ezitare că se apropie de perfecțiune (semnat Helmut Stürmer), reprezentația curge asimilându-ne parcă și pe noi. Începe într-o cameră goală, lipsită de personalitate, care-și așteaptă chiriașul. El se ivește și, preț de vreun sfert de ceas, conversează – „stupid" – cu portăreasa. Nu presimți decât puțin din ceea ce va urma. E o discuție anostă, un soi de negociere, de tatonare a condițiilor în care el ar urma să se mute. De fapt, adevărata reprezentație începe după acest „preludiu" în care ne acomodăm cu interpreții, cu stilul lor de joc – subtil, impecabil –, când noul locatar pare să se simtă deja acasă. Trasează cu creta un cerc în mijlocul încăperii, ce va deveni vital în economia spectacolului, constituind chiar ceasul omenirii, ultimul ceas. Primul obiect care sosește (sau printre primele) este un fotoliu ce va fi așezat în interiorul cercului și care-i va „asigura" *locatarului* „colțul" de odihnă, proteguitor. Lucrurile apar unul câte unul sau mai multe deodată, aduse cu grijă de către doi hamali, ce se mișcă bizar, ca-ntr-un dans grotesc: clovni ce au împrumutat chipurile simpatice ale lui Laurel și Hardy. Poartă, sugestiv, meloane beckettiene și șorțuri de bucătărie. Au eleganță, distincție și... familiaritate. Rând pe rând, sunt îngrămădite, în camera ce pare a descrește din

ce în ce, tot felul de obiecte – în fond întreaga memorie afectivă a „intrusului". Căci *noul locatar* nu este sufletul casei, cum se-ntâmplă în Cehov (vezi Firs în *Livada de vişini)*, nici nu poate deveni, rămâne doar un oarecare ce şi-a părăsit locul pentru unul mai încăpător, în care să-şi poată înmagazina trecutul. Şi trecutul este, firește, devastator. Pentru sine. Pentru locuință. Pentru oraş. Pentru omenire. Mese multe, identice, împachetate cu grijă în folie, ca nu cumva să se știrbească, scaune de toate felurile, împachetate sau nu, căluții copilăriei, o cutie pentru violoncel, în care se află o cutie pentru vioară (pe sistemul păpuşilor ruseşti Matrioşka), geamantane mai mari care ascund geamantane mai mici, care ascund geamantane şi mai mici (după acelaşi sistem al Matrioşkăi), chiar şi un televizor... defect, aglomerează spațiul, ce se va dovedi curând neîncăpător. Mai mult, obiectele vor invada încăperea, deteriorând pereții, stricând uşile. Este o îmbulzeală cumplită de lucruri inutile, ieşite de mult din uz. Este ceea ce se întâmplă fiecăruia, în fond, cu trecerea timpului. Trecutul ne invadează fără scăpare, ne fură prezentul şi ne privează de viitor. Încercăm să scăpăm de el, făcând, cu creta, un cerc în care să ne aşezăm cu spaimă şi speranță. Şi, în tot acest timp, portretul lui Ionescu – semănând şi el cu chipul unui clovn –, stă cu fața la perete, aşa încât îți dai seama că un alt spectacol se petrece în spatele spectacolului de care beneficiem noi...

Şi totul se transformă într-o uluitoare partitură a morții. O ironie abia perceptibilă îmbracă reprezentația într-o haină de gală. Actorii evoluează cu precizie infinitezimală, dând consistență maximă fiecărui moment. Se creează o permanentă stare de râsu'- plânsu'.

A fost cea mai izbutită producție sub aspect tehnic şi, poate, şi sub cel artistic. Fiind savant alcătuit, recurgându-se la tot felul de efecte speciale (proiecții, introducerea unor elemente prin pereți), micile accidente au devenit inevitabile. Ele ne-au amintit cât de fragilă este această artă, care le asimilează pe toate celelalte, păstrându-şi, totuşi, propria identitate. De pildă, cel mai grav incident l-a constituit prăbuşirea unui dulap cu pachete, foarte aproape de spectatori, iar tehnicianul din spate a stat, nemişcat, agățat de acesta, mult timp, după ce reprezentația se sfârşise. E un exemplu de dăruire totală, de profesionalism maxim.

## Să treci cu zâmbetul pe buze

La acest spectacol, sala a fost arhiplină. Aproape că nu se putea respira. Am fost privilegiată, având loc la balcon, pentru că, în felul acesta, nu am pierdut nimic din partea imagistică, savant alcătuită.

De altfel, povestea ar fi putut părea chiar naivă, dacă nu ar fi fost încărcată de o tulburătoare emoție, prin intermediul tablourilor ingenios construite şi al actorilor de un profesionalism aparte.

Pe de o parte, producția este foarte convențională: relațiile dintre personaje, obiectele (adesea alcătuite tot din oameni – vezi ceea ce ar fi trebuit să constituie trăsura, pomii...) funcționează prin acea miraculoasă expresie din copilărie: „Hai să ne prefacem că..." Pe de altă parte, se nasc fel de fel de imagini, care-ți dau permanent sentimentul că ne aflăm într-un spațiu oniric, acolo unde somnul poate crea, deopotrivă, demoni şi îngeri.

Se vorbeşte mult despre moarte, dar cu o discreţie şi cu un haz care ne alungă repede deprimarea. O ironie fină la adresa evreului născut afacerist este percepută de către publicul ce nu poate fi decât sedus de o montare cu un aer atât de... „infantil". De fapt, e vorba de o neobişnuită candoare. Totul „pare" că se petrece în trăsura ce face drumul dintre Hlupka şi Pupka. Cum, de altfel, se va dovedi a fi şi viaţa locuitorilor lor. În trăsura – de fiecare dată plină – se află negustori, prostituate, meşteşugari – adică oameni de rând, care-şi vor povesti necazurile, aşa, ca să mai treacă timpul. Aceleaşi necazuri, aceeaşi viaţă, acelaşi sfârşit. Surugiul are şi el o poveste. Identică. Şi calul – în definitiv, tot o fiinţă şi el – oboseşte făcând acelaşi şi acelaşi drum, se plictiseşte auzind aceleaşi şi aceleaşi confesiuni. De la Hlupka pân' la Pupka e, în fond, traseul vieţii – de la naştere către moarte. Fără nimic ieşit din comun. Este răscolitor acest „basm", lipsit de un conflict real, în care personajele seamănă fabulos unele cu altele, având exact aceleaşi speranţe, aceleaşi doruri, aceleaşi (ne)împliniri. Şi aşa ne putem da seama cât de uniformi suntem, cât de ridicoli în nevoia noastră de a (ne) căuta identitatea, senzaţionalul. Aceasta pare să fie singura morală. Extrem de pesimistă, deşi reprezentaţia a stârnit multe hohote de râs.

Scenă din *Recviem*. Text şi regie: Hanoch Levin.

Scenă din *Recviem*. Text și regie: Hanoch Levin.

Deși seamănă cu o producție pentru copii, *Recviem* devine una dintre cele mai teribile transpuneri teatrale ale ideii de moarte. Viața ca moarte continuă. Și totul este atât de subtil reprezentat, încât, dacă ești mai superficial, te poți bucura în tihnă de imaginile colosale (create cu mijloace puține: lumină, culoare, decor, recuzită), râzi pe săturate, apreciezi jocul foarte expresiv și perfect dozat pentru fiecare moment al interpreților și părăsești sala destins și satisfăcut. Dacă, însă, privești mai atent fiecare scenă, te poate cuprinde disperarea, fiindcă ni se dovedește, încet-încet, cu un cinism fără margini, cât de limitați suntem chiar și în dorințele noastre cele mai profunde, cât de perisabili, cât de fragili și de neînsemnați. *Recviem* are numai alura unei comedii spumoase, ascunzând sub pojghița subțire întreaga noastră nefericire și imposibilitatea de a transcende spre divinitate. Este o lecție pe care ar trebui s-o ținem minte, pentru că, în felul acesta, am putea *trece* cu zâmbetul pe buze.

## Un spectacol pentru „minte, inimă și literatură"

De la *Unchiul Vanea* (Brest Drama and Music Theatre, Bielorusia, orașul nu e precizat în caietul-program al festivalului!!!) au plecat, în pauză, mulți spectatori. Socotesc că au făcut asta pentru că producția nu prea era în stilul festivalului. *Părea* prea cuminte, prea austeră. Era previzibilă. Nu avea capcane. Nu se „bucura" de culori aprinse și de giumbușlucuri care să ia ochii.

Și totuși... M-a frapat, în primul rând, „forma" clasică a montării. Pentru că era vorba numai de formă, spectacolul dovedindu-se a fi de o vădită modernitate. Decorul prăfuit, „ieșit din uz" (ca și personajele! aș putea adăuga) – format din niște dulapuri (aproape inutilizabile) roase de molii, cenușii, o masă lungă (pe care se poate face dragoste, dar se poate și muri),

Scene din *Unchiul Vanea* de Cehov. Regia: Algirdas Latenas.

o pendulă uriașă, câteva scaune gata să se dezmembreze – este așezat pe butuci. Ca și cum pe sub mobilă ar trece o apă mare, mâloasă. Sau ca și cum ar urma să se zugrăvească. În orice caz, ni se prezintă o lume care moare, care se spulberă cu încetul. Aici, oamenii se agață ironic și cu disperare de o ultimă poveste. Jocul actorilor este tulburător și profund făcând ca totul să *pară*... Eroii *par* că se află în pragul marii treceri sau că se joacă de-a moartea, ca atunci când Doica, puțintică la trup, se întinde pe masă cu mâinile încrucișate pe piept, astfel încât săți sperie teribil pe ceilalți „locatari". Aici, nimeni nu *pare* că mai așteaptă pe nimeni, nici pendula nu mai bate demult, deși știm că oaspeții vor apărea îndată. Așa se face că ivirea șăgalnicei femei înviorează pentru câteva clipe sufletele amorțite, chiar și sufletul casei. Elena Andreevna nu e frumoasă. Este însă foarte feminină. Ea „respinge" bărbații mângâindu-i ușor, slobozindu-și părul dintr-o legătură cochetă, descoperindu-și aproape pudic umărul alb. O face din plictiseală. Din nevoia de tandrețe? Din spaima de moarte? Din spaima de singurătate? O caracterizează o lascivitate asemeni unei zile dogoritoare de vară. Totul pulsează, din clipa apariției, în jurul său. Unchiul Vanea este trezit, încetul cu încetul, tocmai de lenea femeii, care se întinde ca o pisică la soare pe unde apucă. Întregul univers (micul lor univers) cade la picioarele femeii, care se dăruiește fără ostentație tuturor, chiar și celorlalte femei (Sonia, Doica). Sunt unele momente de grație în acest spectacol alcătuit din rezolvări simple. De pildă, la finalul primei părți, Sonia și Elena cântă la pian (și, firește că, neexistând unul la îndemână, masa se transformă miraculos în pian), se joacă, sunt vesele, devin optimiste. Celelalte personaje vin să le potolească, dar intră ușor-ușor în horă; însuși Serebreakov se ivește contrariat din camera vecină, apoi se lasă sedus de forfota din jur și totul glisează într-un dans grotesc, al unor umbre. Astfel este pregătită partea a doua, în care Serebreakov nu mai moare de gută, este vioi și plin de speranță într-un viitor fără seamăn când propune marea schimbare: vânzarea casei. Mobila este acum îngrămădită toată la fața scenei, aflându-se tot pe butuci și cu pendula în prim-plan. Este „vlăguită" de tot, așteptând parcă să fie făcută surcele. Singur profesorul continuă să danseze, să viseze... Acesta va fi secundat de Unchiul Vanea, care-l va fugări cu pistolul în mână. E o alergătură fără sens. În vremea asta, Elena se îmbrățișează cu Astrov, Sonia îi vede, toată lumea suferă, suferă, suferă, suferă fără scăpare. Și tropăie. E un vacarm nemaipomenit... dar care nu acoperă senzația că totul moare.

După plecarea Profesorului și a Elenei, lumea pare că împietrește definitiv. Monologul Soniei devine copleșitor în acest context. Ea aleargă de colo-colo, ca o pasăre cu aripa frântă. Îl așază pe Unchiul Vanea la masă, obligându-l să facă socoteli. Nu reușește și-l vine altă idee. Aduce două borcane uriașe cu fasole, convingându-i pe toți să aleagă boabele albe de cele roșii. „Lucrați, lucrați, lucrați... Și zilele vor trece una după alta..." asemeni boabelor de fasole care cad cu zgomot în ligheanul de tablă.

O muzică nostalgică alunecă ușor peste toți și toate...

Da, spectacolul acesta e „prăfuit" ca însăși lumea lui Cehov aflată în aceasta a noastră, computerizată. Și totuși, avea alura unor fragile și încântătoare figurine de ceară depuse din greșeală în interiorul unei nave spațiale supertehnologizate. Poți să le accepți prezența, să te bucuri de finețea detaliilor sau să le ignori. Ele, oricum, nu se vor supăra. Poate, cel mult, se vor topi.

***Crenguța MANEA***

# Înapoi în memorie

Ajunsă la Sibiu, la cîteva zile după începerea Festivalului Internațional de Teatru (F.I.T.S), evident am trecut la „o anchetă" amănunțită pentru a afla ce se impune a fi văzut din oferta deja prezentată; o majoritate bine intenționată, formată și informată – centrele de influență cărora nu poți să te sustragi! – m-a convins că nu trebuie să ratez spectacolul unei trupe din Kazahstan, *Art&Shock Theatre*. Și așa am avut una dintre experiențele teatrale cele mai emoționante din acest festival...

Scenă din *Înapoi în U.R.S.S.* Regia: Galina Pyanova.

La sfârșitul spectacolului, aplauzele nu au contenit preț de aproape zece minute, iar cei câțiva irlandezi prezenți în sală, dezlănțuiți, fluierau admirativ la fiecare dintre cele șapte–opt rechemări ale tinerelor actrițe care au prezentat *Înapoi în U.R.S.S.* – mi-a fost imposibil să dezleg misterul care învăluie numele autorului acestui text; ca și la edițiile anterioare, caietul-program ne-a rezervat mici șarade aproape în fiecare zi; poate până în 2007, atunci când Sibiul va ajunge Capitală culturală europeană, informațiile se vor clarifica și legat de ceea ce trebuie să fie un astfel de material de prezentare!

Montarea – a cărei regie, precisă și eficientă, în ciuda unor modalități mai degrabă discrete de manifestare, este semnată de una dintre interprete, Galina Pyanova – pune în discuție resorturile prin care puterea comunistă controla, lua în posesie până și subiectivitatea victimelor ei. Adeziunea la ideologie trebuia manifestată prin atașamentul față de lider; lui Lenin, ca și celor care i-au urmat la șefia partidului, i se cuvenea întreaga viață și iubire a „supușilor", exercițiu care începea încă din primii ani ai socializării. Modelul ne este mult prea cunoscut și apelează la memoria afectivă care stochează accidentele dureroase ale maturizării provocate de deziluzii, toate rupturile dintre o fantezie copilărească – alimentată și, evident, manipulată de lecturi ca *Tânăra gardă* sau *Cei dintr-a șasea*, *best-seller*-uri ale vârstei pioneratului și în România anilor '70 – și o realitate care nu putea fi acceptată decât cu prețul înregimentării.

În spectacolul *Înapoi în U.R.S.S.*, spațiul de joc este desenat simplu: o bancă, bustul lui Lenin, o hartă a U.R.S.S. în fața căreia trei copile cu șorț de școală și cravată de pionier refac traseul unei adolescențe încercate de primele revolte și tentații. Destinele celor trei personaje, altminteri comune, banale chiar, ar fi rămas pe veci uitate dacă o ziaristă venită din Germania în Rusia *glasnost*-ului nu și-ar fi dat seama că, pentru a înțelege acea lume a terorii, era necesar să parcurgă nu doar datele păstrate în austere dosare de arhivă. Importantă devenea întâlnirea cu martorii acelor vremuri, cu memoria lor vie care mărturisea drama atâtor eșecuri. De fapt, supratema montării este tocmai acest raport dintre memoria subiectivă și conservarea tehnică a evenimentelor.

Cunoașterea sensibilă spre care țintește spectacolul *Înapoi în U.R.S.S* a avut un răspuns prompt din partea publicului, în primul rând, prin performanțele actoricești; tehnic, perfect stăpâne de la cel mai mic gest până la dans sau expresia corporală cea mai elaborată, interpretele au făcut dovada unei școli de actorie de o foarte bună calitate; sarcina lor a fost una deosebit de dificilă și pentru că registrul comic în care a fost construit spectacolul presupune un joc la limită între desfășurarea entuziastă a energiilor dramatice și rigoarea necesară în păstrarea desenului personajului încredințat.

Înscris perfect în tema *Moșteniri* a F.I.T.S., ediția 2004, fără nici un accent didactic sau clișeu al vreunei forme ce aparține teatrului politic, spectacolul *Înapoi în U.R.S.S.* este un argument că greșelile istoriei pot fi evitate și că de trecut ne putem despărți râzând, făcînd țăndări statui ca cea a lui Lenin.

***Ioana DRECIN-MOLDOVAN***

# Un Mon(c)ton de Ionesco

Sibiul a fost pentru a unsprezecea oară gazda Festivalului Internațional de Teatru, a cărui temă, anul acesta, s-a intitulat: „Moșteniri". Pe parcursul a zece zile, 28 mai–6 iunie, au fost programate în jur de 300 de evenimente, al căror spațiu de desfășurare au fost: Teatrul Radu Stanca, Teatrul Gong, Sala Thalia – recent renovată –, Casa de Cultură, Veneția Club, Stage Club, Casa Luxemburg, Maison de Ille-et-Vilaine, curtea și catacombele Muzeului de Istorie, Muzeul Brukenthal, Piața Mare, Biserica Evanghelică, Cetatea Cisnădioara, Ocna Sibiului, Pasajul Magazinului Dumbrava, Casa Armatei, Sediul Allianz-Țiriac, Parcul sub Arini, strada Nicolae Bălcescu, Facultatea de Litere, Sala de Sport din Piața Teatrului și Cazarma 90. Pe tot timpul festivalului a fost editat ziarul *Aplauze*, publicație realizată de F.I.T.S. în colaborare cu Secția Română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, Catedra de Teatrologie a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" din București și Catedra de Teatrologie a Universității „Lucian Blaga" din Sibiu.

Festivalul a avut 15 secțiuni, împărțite în două categorii: **Evenimente** (ateliere, expoziții, întâlniri, lansări de carte, prelegeri, proiecte, spectacole-lectură, comemorări, bursa de spectacole) și **Spectacole** (teatru, dans, spectacole de stradă, muzică, underground).

Una dintre cele mai plăcute surprize a venit din partea Departamentului de Artă Dramatică a Universității din Moncton (Canada), departament condus de românul Andrei Zaharia, absolvent al Institutului de Teatru și Film, Secția Actorie, promoția 1964.

Pierre, Sonya, André, Lisa, Valerie, Marie-Thérèse, Melanie și Janie – cei opt studenți canadieni – și-au mixat un Ionesco *pot-pourri.* Bazat pe piesa lui Ionesco ***Exerciții de pronunție și conversație franceză pentru studenți americani****, scenariu conceput de Melanie Leger și Andrei Zaharia, pune laolaltă aproape douăzeci de scene din piesele autorului *(Cântăreața cheală, Jocul de-a măcelul,*

Scenă din *Ionesco, Pot pourri.* Regia: Andrei Zaharia.

*Guturaiul oniric, Salonul automobilului, Lecția* și *Acest formidabil bordel).* Colajul este realizat în jurul ideii de plăcere a interpretării diferitelor niveluri de absurd, așa cum au fost ele abordate de Ionesco, demonstrându-se faptul că sunt și astăzi la fel de comice ca și atunci.

Datorită faptului că în luna august a acestui an se va inaugura la Montréal „Piața României", în care va trona statuia poetului Mihai Eminescu, Ionesco – legătura naturală a culturii române cu spațiul francofon – a fost considerat alegerea potrivită.

Producătorul spectacolului canadian, domnul Michel Buruiană, în colaborare cu Institutul Francez, au sprijinit inițiativa acestui spectacol, care s-a bucurat de cinci reprezentări școlare (numărul obligatoriu de spectacole care trebuie acoperite de un spectacol universitar în Canada), plus încă trei, ultimele făcând parte din pregătirea specială în vederea participării la F.I.T.S.

Spectacolul a putut fi vizionat și la București, la Teatrul Nottara – Sala Mare, în 8 iunie, datorită înțelegerii pe care scena bucureșteană o are deja, pentru al doilea an consecutiv, cu Universitatea din Moncton, anul trecut fiind gazda *Mătrăgunei* lui Machiavelli.

Spectacolul a fost conceput ca un cabaret, lejer, cu muzică *en vogue,* deoarece regizorul (Andrei Zaharia) îl vede pe Ionesco mai aproape de Caragiale decât se vrea a se crede. Inteligența, profunzimea și absurdul ionescian sunt îngroșate și accelerate la maxim. Spectacolul a fost împins dincolo de zona intermediară care nu e nici teatru și nici literatură, restituindu-i cadrul propriu, cu limitele sale firești. Nu au fost ascunse sforile care au dirijat întreaga concepție *zapping,* de trecere abruptă de la un cadru la altul, asemeni unei memorii cinematografice. Prin gesturi îngroșate, exagerate atât fizic cât și auditiv, s-a dorit o experimentare la rece a grotescului, a caricaturii, dincolo de palida ironie a comediilor de salon. Am avut parte de mult umor, dar cu mijloace burlești, un comic dur, lipsit de finețuri, uneori excesiv. A fost un spectacol violent: violent de comic, poate exact cum i-ar fi plăcut lui Ionesco care scria: „*N-am înțeles niciodată deosebirea care se face între comic și tragic. Comicul fiind intuiție a absurdului, mi se pare mai deznădăjduitor decât tragicul. Comicul nu oferă ieșire. Spun* deznădăjduitor *dar în realitate el este dincolo de disperare sau de speranță.*"**

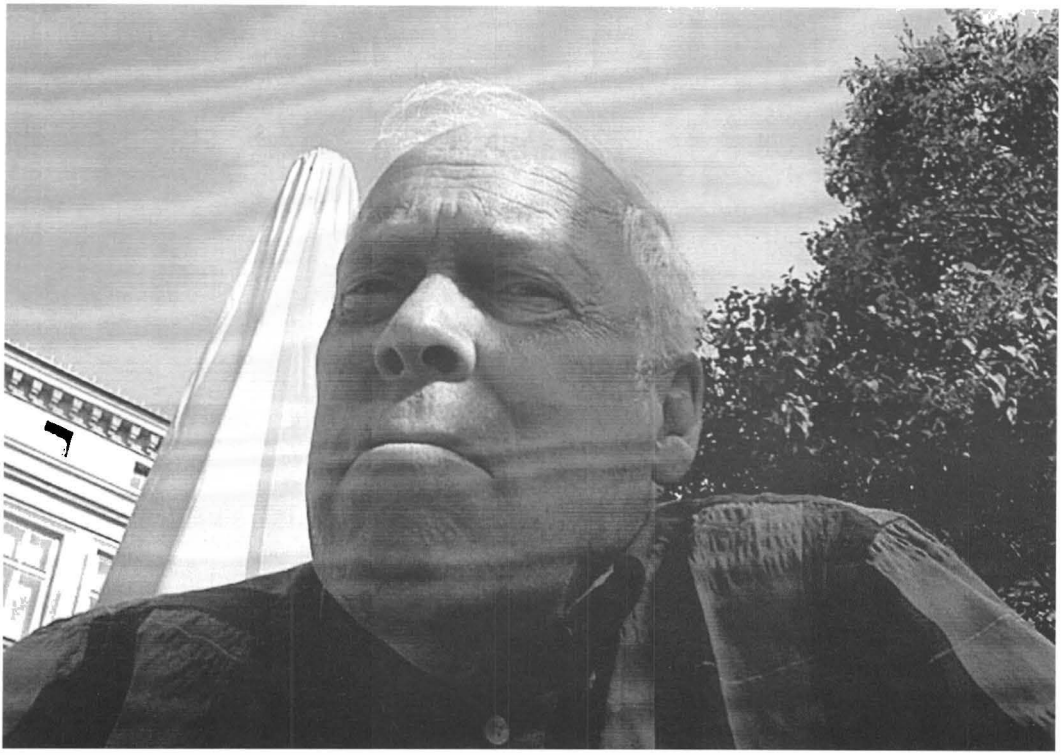
Cu obrajii strident pudrați în roșu, cu pistrui în creion, cu părul vâlvoi sau prins ordonat în codițe și fundițe, cu uniforme impersonale și voci prefăcute – asemeni personajelor de desen animat – cei opt studenți au plonjat în gaguri vizuale și verbale fără nici un fel de inhibiții, făcând dreptate unor scene absurde ale lui Ionesco.

Scenografia a avut ca laitmotiv *clasa*: cu pupitrele în caiet, cu profesorul în buzunarul unui ceas, cu creta care șterge buretele, cu ferestre care fug pe ușă, cu colegiul, școala și lipiciul în mâna profesorului etc. Iar după 110 minute de spectacol, „French Can-Can"!

Note:

* *Exerciții* ... are ca origine cererea adresată dramaturgului de către Michel Benamou (fost profesor la Universitatea din Michigan, apoi la Universitatea din San Diego – California) de a realiza treizeci de dialoguri care urmau a fi inserate în manualul de limba franceză. Au fost reținute douăzeci dintre acestea, iar manualul (intitulat *Mise en train*) a apărut în 1969 la Editura MacMillan. Cu toate că, la început, lucrarea s-a bucurat de succes în Statele Unite, ingeniozitatea sa excentrică a scos-o din circuitul pedagogic, destinând-o, totuși, artei. Unele texte au fost prezentate în februarie 1966 la Odéon-Théâtre de France de Jean-Louis Barrault, Maria Casarès și Eugène Ionesco, iar premiera integrală a avut loc la 9 iulie în același an la Théâtre de Poche într-un spectacol realizat de Antoine Bourseiller. După alte câteva reluări în 1979, ansamblul scheciulor a fost pus în scenă în 1980, sub titlul *Lecții de franceză pentru anglo-saxoni,* la Teatrul Lucernaire.

** „Experiența teatrului" în *Note și Contranote,* Editura Humanitas, București, 1992.



## *Noel WITTS:*

# *„Dacă vrei să știi ce se întâmplă în teatrul românesc, atunci mergi la Sibiu!"*

Prezent încă de la primele ediții ale Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, mai întâi în calitate de gazetar și critic de teatru, Noel Witts a devenit unul dintre consilierii artistici ai directorului Constantin Chiriac. A sprijinit acțiunile teatrului din Sibiu, a devenit o figură constantă a festivalului și este unul dintre pilonii care au susținut 100% această manifestare teatrală de talie internațională.

**Cătălina Panaitescu:** *Propun să începem acest interviu cu câteva cuvinte despre dumneavoastră; când și cu ce ocazie ați ajuns pentru prima dată la Sibiu?*

**Noel Witts:** Am venit aici în 1993, când făceam o emisiune pentru BBC despre teatrul românesc. Mai întâi am ajuns în București, unde am mers la UNITER și am aflat că dacă vreau să cunosc oamenii cei mai importanți de teatru din România, atunci trebuie să vin la Sibiu. Am făcut o călătorie de cinci ore cu trenul și am ajuns la a doua ediție a Festivalului care, pe atunci, era destul de

modestă. Erau invitate trupe tinere de teatru, poate chiar proaspeți absolvenți de universitate și numai câteva companii profesioniste.

**C.P.:** *Care a fost prima impresie despre Sibiu și despre teatrul din acest oraș?*

**N.W.:** M-a frapat faptul că cei din București mi-au spus dacă vrei să afli ce se întâmplă în teatrul românesc, mergi la Sibiu. Chiar și atunci credeau că se petrece un lucru interesant acolo și nu în București. Sibiul este un oraș foarte frumos, aproape german, cu clădiri frumoase, dar toate se aflau într-o stare îngrozitoare, iar teatrul nu era nici el într-o formă prea bună. În același an, am descoperit că Chiriac nu avea multe contacte europene, cel puțin nu cu vestul, nu cunoștea rețelele de teatru existente la acea vreme. Știa numai de Consiliul Britanic, iar eu am fost în măsură să-i fac câteva introduceri în rețelele existente și, de atunci, festivalul a devenit din ce în ce mai mare de la o ediție la alta. În acești ani, am văzut o serie de schimbări atât în teatru, cât și în oraș, care se află, în acest moment, în plin proces de reconstrucție.

**C.P.:** *De 11 ani sunteți o prezență constantă la Sibiu; cum a evoluat festivalul în tot acest timp?*

**N.W.:** În fiecare an, Constantin Chiriac a dezvoltat o nouă latură a festivalului. A început foarte modest; de la trupele studențești, a invitat mai multe companii profesioniste, au fost prezente diferite personalități să susțină conferințe, Claire Hind lucrează cu copii cu disabilități, deci, cu fiecare ediție, a adăugat mici noutăți. El însuși călătorește foarte mult și trimite invitații, iar oamenii își doresc să vină la Sibiu mai mult decât la majoritatea celorlalte manifestări similare europene. Festivalul a crescut și poți întâlni aici oaspeți din mai multe țări. Sunt foarte mulți care vin numai din acest motiv, și anume, ca să cunoască oameni noi, să întâlnească alte oportunități și să stabilească contacte.

**C.P.:** *De-a lungul experienței dumneavoastră, ați descoperit anumite greșeli tipice pentru directorii de festivaluri și, în special, la Constantin Chiriac?*

**N.W.:** Toți directorii de festivaluri greșesc. Face parte din meserie, nu poți face totul perfect. Întotdeauna există ceva care nemulțumește, sunt câteva spectacole foarte bune, unele dintre ele nu pot fi văzute din cauza programului încărcat, logistica este foarte complicată – toate aceste treburi ce țin de administrație sunt foarte dificile. Și vor continua să fie așa întotdeauna. Totuși, cred că beneficiile sunt mai importante decât erorile. Într-adevăr, poți spune despre un lucru că nu este foarte reușit – dar, s-a dovedit că acesta este important numai pentru moment, căci, pe termen lung, nu mai contează, datorită faptului că tot ceea ce ai avut este o experiență care conduce undeva. Nu vreau să spun că totul este minunat aici. Unele spectacole nu au un nivel artistic foarte ridicat, dar, așa se întâmplă la toate festivalurile. Și la Edinburgh sau la Avignon fenomenul este similar.

**C.P.:** *Ce vă incită cel mai mult la un spectacol?*

**N.W.:** Aici?

**C.P.:** *Da.*

**N.W.:** Faptul că pot vedea lucruri unde, în altă parte, nu aș avea această posibilitate. De exemplu, de șase ani urmăresc spectacolele lui Purcărete, și numai Sibiul îmi oferă această oportunitate. În Marea Britanie nu pot vedea decât câteva dintre spectacolele sale, și asta destul de rar. Celălalt regizor pe care îl

urmăresc este Andriy Zholdak din Ucraina, ale cărui spectacole nu au fost invitate niciodată în Anglia.

**C.P.:** *Știți care este motivul?*

**N.W.:** El merge pe ideea teatrului de imagine care presupune montări grandioase. Din punctul meu de vedere, Zholdak este unul dintre cei mai importanți regizori europeni. Am încercat să-l invit la Edinburgh, dar pentru că lucrează la un asemenea nivel, cu atât de mulți actori este foarte dificil. Există câteva figuri-cheie pe care le poți vedea în fiecare an: Mihai Maniuțiu, Tompa Gábor sunt regizori pe care îi urmăresc cu perseverență de câțiva ani.

**C.P.:** *Care sunt spectacolele cele mai reușite ale acestei ediții a festivalului?*

**N.W.:** Cel mai important spectacol a fost cel din Kazahstan, *Înapoi în URSS*, produs de compania Art & Shock Theatre, despre care, nu se știe mai nimic în Anglia. Cred că, prin spectacolul lor, au adus un aer proaspăt în festival. Mi-a plăcut *Electra* lui Măniuțiu, despre care cred că este un regizor foarte solid, la fel și Tompa Gábor. Amândoi sunt niște personalități foarte interesante, dar nu fac parte din aceeași echipă cu Purcărete sau Zholdak. Ei sunt diferiți. De fapt, aici este farmecul festivalului de la Sibiu – întotdeauna există câțiva oameni care prezintă spectacole foarte reușite. Și, totodată, mereu apare ceva în plus, se mai face un pas înainte. Când vii la Sibiu, știi că vei vedea Măniuțiu, Tompa, dar sunt și surprize, în special din partea trupelor invitate pentru prima oară, cum au fost cei din Kazahstan, anul acesta.

**C.P.:** *Unde ați situa acest festival, din perspectivă artistică și organizatorică, în seria festivalurilor europene existente în prezent?*

**N.W.:** Cred că este cel mai mare festival de teatru din această parte a Europei. Întotdeauna le spun studenților mei că, dacă vor să vadă nu numai producții europene, ci și din alte părți ale lumii, atunci să meargă la Sibiu. În primul rând, pentru că sunt spectacole pe care nu le pot vedea în Anglia și, pe urmă, este mai ieftin să vină aici decât la Edinburgh. În principal, acolo pot vedea producții ale companiilor de succes europene, dar aici au posibilitatea sa vadă mai mult. Acesta este motivul pentru care îi încurajez să vină la Sibiu.

**C.P.:** *În 2007, alături de Luxemburg, Sibiul a fost ales să reprezinte Capitala Culturală Europeană. Ce ar trebui sa facă teatrul din Sibiu și sibienii pentru a avea un eveniment de succes?*

**N.W.:** Cu excepția teatrului, Sibiul trebuie să arate și celelalte activități culturale ale sale. Deja există un festival de jazz de tradiție, unul de film documentar ce se desfașoară în fiecare an și un alt festival de muzică contemporană; deci, există o bază foarte solidă. Presupun că primul lucru pe care-l vor face este de a îmbogăți ceea ce deja exista.

**C.P.:** *Care a fost cel mai nereușit eveniment al acestei ediții?*

**N.W.:** Nu a existat ceva despre care să cred că a fost complet ratat. Se poate spune că au fost câteva spectacole slabe, câteva conferințe, dar cred că nu există ceva „cu totul neizbutit"

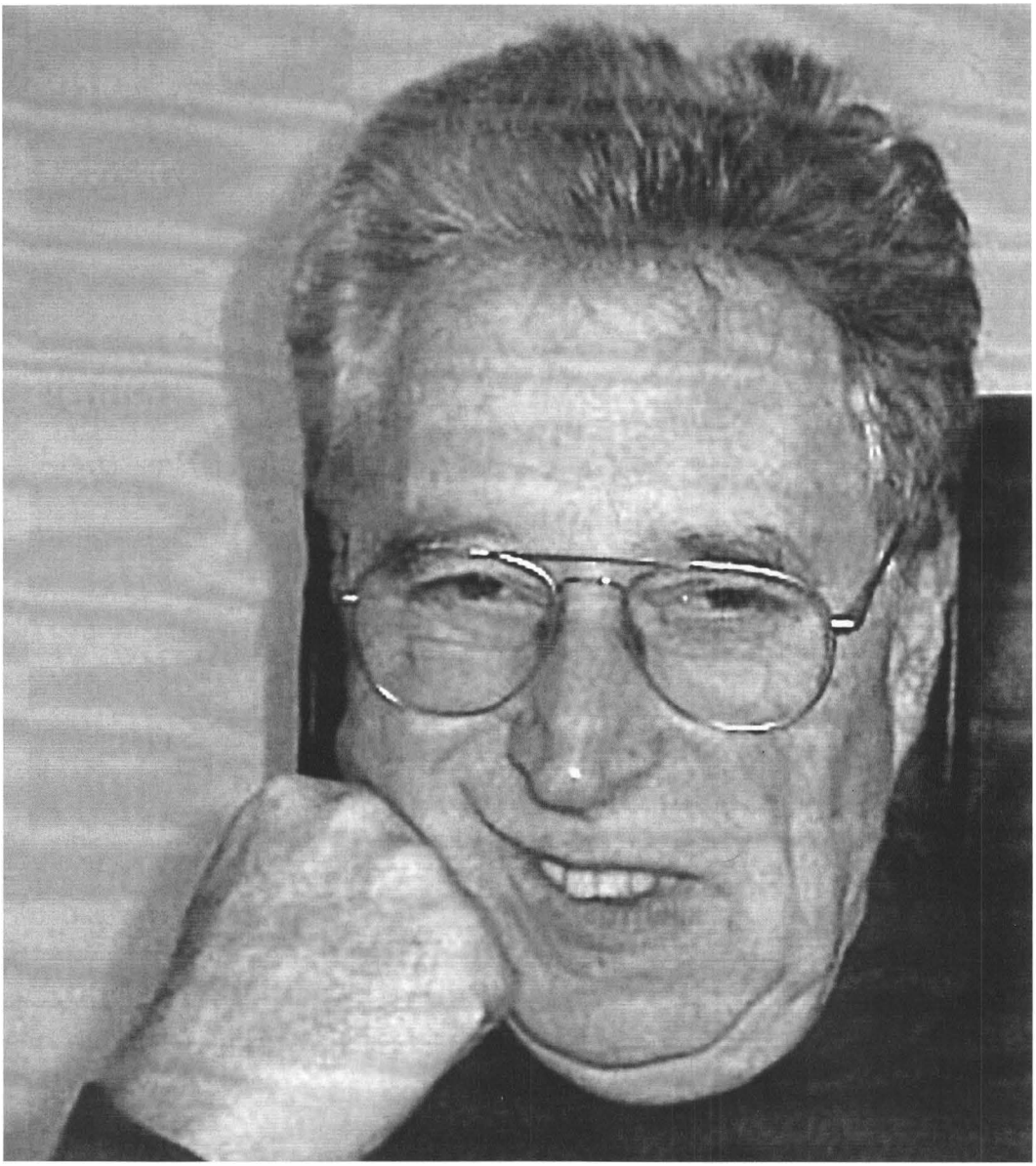
**C.P.:** *Și cel mai reușit?*

**N.W.:** Până acum, a fost spectacolul din Kazahstan, dar încă mai avem două zile rămase din festival.

Cătălina PANAITESCU

## John ELSOM:

# „Tehnica ține în frâu imaginația"



**Președinte de Onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, John Elsom este un observator atent, un cunoscător, al fenomenului teatral românesc, cu precădere în decursul ultimilor 10 ani. A susținut și a participat la numeroase manifestări teatrale autohtone, anul acesta fiind invitat la a XI-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Nu am putut rata ocazia de a-i surprinde câteva impresii despre teatrul românesc, în general, și despre festivalul de la Sibiu, în special.**

**Cătălina Panaitescu:** *După atâtea vizite în România, care este viziunea dumneavoastră generală asupra teatrului românesc?*

**John Elsom:** Lăsând la o parte creativitatea artistică, este evident că există numeroase carențe de ordin tehnic, fapt ce împiedică producerea unor spectacole așa cum își doresc regizorii români, care au deseori ambiții ce depășesc posibilitățile reale de punere în scenă. Însă, beneficiile teatrului românesc provin dintr-un număr de influențe, incluzând propriile tradiții, aflate în strânsă legătură cu obiceiurile rusești, germane și cele din statele baltice. Combinând toate acestea, se ajunge la un anume tip de romanticism și vitalitate proprie. Există doi sau trei regizori români, absolut remarcabili; unul dintre ei a fost Vlad Mugur, iar moartea sa a însemnat o mare pierdere pentru teatrul românesc, după cum Silviu Purcărete și Tompa Gábor sunt regizori foarte bine cotați în prezent. Am fost încântat să văd *Visul unei nopți de vară* al lui Felix Alexa, și, de asemenea, consider că Anca Maria Colțeanu este foarte talentată. În România, sunt mulți oameni cu adevărat pasionați de teatru, dar principala problemă este de ordin tehnic.

**C.P.:** *Numai atât?*

**J.E.:** Tehnica ține în frâu imaginația. Dar prin aceasta nu mă refer numai la echipamentul scenic, ci și la aspecte legate de vânzarea biletelor, durata și disponibilitatea spectacolelor, abilitatea de a atrage publicul în teatre, oferind o gamă variată de producții. În același timp, teatrul local este foarte slab dezvoltat, și, de aceea, nivelul său trebuie ridicat și combinat cu spectacole într-adevăr de calitate. Dar nu poți obține succesul dacă nu există un sistem stabil de vânzare a biletelor. Iar

această situație nu mai poate continua la nesfârșit. Sunt sute de oameni care așteaptă în fața teatrelor, dorind să vadă spectacole, când, așa cum se întâmplă adeseori, apare o persoană cu o anumită autoritate care începe să facă selecția, strigând cine va intra în sală și cine nu. Această atitudine dăunează în principal relației publicului cu instituțiile de spectacol, și cred că aceste probleme sunt realmente niște piedici aduse creativității și talentului din teatrul românesc. Nu mă refer numai la facilitățile de ordin tehnic ale scenei, dar la ceea ce eu numesc „in front of house management".

**C.P.:** *Deci, este o problemă ce ține mai mult de latura organizatorică...*

**J.E.:** Este o chestiune managerială de organizare, după cum, poate fi o problemă sistemul de lumini existent acum în teatrele românești. Iar aici nu este vorba de bani, ci de stabilirea unei ierarhii de priorități. Este nevoie ca infrastructura tehnică să fie îmbunătățită, nu numai pentru a acoperi anumite lipsuri în această privință, dar pentru a lăsa frâu liber imaginației regizorului, scriitorului și actorului.

**C.P.:** *Ce părere aveți despre nivelul artistic al teatrului românesc?*

**J.E.:** Silviu Purcărete și Tompa Gábor sunt regizori reprezentativi ai spectacolului din România și ei lucrează la standarde artistice foarte ridicate.

**C.P.:** *Aceștia sunt regizorii dumneavoastră preferați?*

**J.E.:** Nu pot să pretind că îi cunosc pe toți regizorii din țară. Prin artistic, mă refer la ceea ce realmente se poate pune în scenă, cum se stabilesc relațiile cu publicul. Deși nu cunosc facilitățile unui teatru ca cel din Cluj, trebuie să vedem dacă condițiile tehnice oferă un sprijin suficient pentru viziunile regizorale. Fără îndoială că există un număr de regizori foarte buni, dar fără suport tehnic, uneori, nu pot face mare lucru.

**C.P.:** *Și despre actorii români?*

**J.E.:** Sunt mulți actori talentați, dar nu le cunosc numele. Munca în echipă dă roadele cele mai bune, însă, de fiecare dată când văd producții românești, un

anumit actor sau actriță se fac remarcați. M-a impresionat interpreta Laviniei din *Titusul* lui Purcărete de la Teatrul Național din Craiova sau, actori de talie internațională, cum sunt Ion Caramitru, Marcel Iureș ș.a.m.d. Lăsând numele la o parte, felul românesc de interpretare diferă foarte mult de cel britanic.

**C.P.:** *Cum așa?*

**J.E.:** Tipul de interpretare actoricească din Marea Britanie are o tendință ceva mai restrictivă decât cel românesc, în sensul că utilizează mai puține resurse, ceea ce înseamnă că, de fapt, poți să faci mai mult. Poți aduce mai multe subtilități partiturii dacă ai mai multe restricții în privința modului de interpretare. Am văzut la ediția de anul trecut a festivalului Shakespeare de la Craiova o producție excelentă și anume *A douăsprezecea noapte* cu un actor in rolul lui Malvolio foarte vioi. (Tudor Chirilă) Pentru mine, din anumite puncte de vedere, era prea vivace, dat fiind că unele semnificații ale textului shakespearian au fost neglijate. Același lucru este valabil și pentru spectacolul lui Purcărete, *A douăsprezecea noapte*, unde anumite subtilități textuale s-au pierdut pe parcurs în favoarea unui spectacol foarte vizual, cu mult umor și emoție scenică. Cu toate acestea, subtilitățile au fost ratate. Și uneori, tocmai acestea se dovedesc cruciale pentru percepția poveștii. Am observat, cu precădere în Europa de Est, că există o tendință, aceea a regizorului-star, care spune actorilor săi ce trebuie să facă, și le arată, le demonstrează, așa că actorii imită ceea ce regizorul indică. Cred că aceasta este o modalitate greșită și mi se pare mult mai rezonabil să aduni un grup de oameni în jur și, ca regizor, să te asiguri că gândesc același lucru ca și tine, în același timp. Să urmărească aceeași țintă. Ca apoi, când se trece de la masă la scenă, să existe deja un gând și o înțelegere comună asupra a ceea ce urmează să se întâmple pe scenă. Este un proces asemănător producerii unui concert realizat cu o orchestră extraordinară. În prezent, de multe ori vezi la teatru spectacole solo, iar acea orchestrare organică nu se mai simte. Am întâlnit aceasta îndeosebi în teatrul din Europa Centrală și de Est, în Polonia și Statele Baltice. Pe de altă parte, în teatrul german nu se mai întâlnește acest fenomen; ei au o tradiție bine înrădăcinată în ceea ce privește lucrul cu actorul și au un public loial pe care nu se simt nevoiți să-l distreze de fiecare dată. Aici actorii se străduiesc să obțină acest efect, și consider că este o greșeală, pentru că sunt suficient de buni pentru a nu se strădui atât de tare.

**C.P.:** *Să vorbim acum despre Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu; unde ați situa acest festival, atât din punct de vedere artistic cât și organizatoric, în galeria festivalurilor de teatru europene existente la ora actuală?*

**J.E.:** Locul său se află undeva între nivelul mediu și cel mic; el nu se ridică la prestigiul festivalurilor de la Edinburgh sau Avignon. Este mai mult la nivelul lui Golden Lion Festival din Lviv (Ucraina) și, ca amploare, mai mic decât Golden Mask Festival din Moscova (Rusia). Însă se situează cam în această arie. Există un număr limitat de producții care pot fi văzute la mai multe manifestări de acest gen și ele constituie experiența festivalieră dintr-un an. De exemplu, spectacolele lui Zholdak pot fi văzute în cadrul festivalului Baltic House desfășurat la Sankt Petersburg sau la Golden Mask Festival, și, probabil, în Lviv și Sibiu. Chiriac a desfășurat o muncă extraordinară reunind producții atât de variate, care au fost văzute și despre care s-a vorbit cu siguranță foarte mult. Cred că a făcut exact ceea ce trebuie să facă un director artistic.

**C.P.:** *Care sunt spectacolele care v-au impresionat la acesta ediție a Festivalului?*

**J.E.:** Este prima dată când vin la Festivalul de la Sibiu. Am văzut câteva producții care m-au încântat. *A douăsprezecea noapte* a lui Purcărete, care nu mi

s-a părut atât de bine realizată pe cât se pretindea, dar un spectacol Purcărete este un eveniment major și a fost senzațional că l-am văzut; de asemenea, *Electra* lui Măniuțiu, *Unchiul Vanea* din Belarus – care avea un regizor lituanian cu o viziune foarte coerentă – un spectacol de care nu am fost totalmente încântat să-l văd; însă, un gen de spectacol pe care nu mă așteptam să-l văd a fost producția teatrului din Abhazia – *Makhaz, păstorul* – o mixtură bine închegată între o poveste autentică și una locală, non-modernă.

**C.P.:** *În privința spectacolelor, care au fost dezamăgirile festivalului?*

**J.E.:** Trebuie să precizez mai întâi că îl admir foarte mult pe regizorul ucrainian Andriy Zholdak; am văzut o mare parte dintre spectacolele lui și am așteptat cu nerăbdare noua sa producție, *Goldoni.Venetia.* Problema este pe de o parte de ordin tehnic și, pe de altă parte, ține de alegerea unui regizor-star. Spectacolul era programat să înceapă la ora 20.30, după care s-a amânat la 21.00 și apoi la orele 23.00. Când am ajuns la teatru, am aflat ca numai o parte dintre cei veniți vor intra la prima parte a spectacolului. Am fost unul dintre norocoșii care au putut să intre și apoi, am mai așteptat încă o oră în sală. Era trecut de miezul nopții. Producția urma să dureze patru ore, ceea ce ar fi însemnat să stăm în teatru până la orele 4–5 dimineața. Ceea ce, în mod normal, nu m-ar fi deranjat, dacă s-ar fi dat o explicație publicului și s-ar fi prezentat chiar scuze. Ar fi putut exista suficiente motive pentru care spectacolul a fost amânat în noapte, poate problema cu luminile, nu știu exact care a fost justificarea acestor întârzieri. Dar nu s-a dat nici un fel de explicație și nici o garanție că spectacolul se va juca. Asta este ceea ce eu numesc „bad treatment" a publicului. În primul rând, trebuie să spun că în Vest, acest lucru nu ar fi tolerat, și apoi, demonstrează lipsă de profesionalism. În ciuda admirației mele pentru Zholdak, am plecat de la teatru până ca spectacolul să înceapă. A fost o mare dezamăgire pentru mine. Mai ales datorită faptului că dorința de a vedea acest spectacol a fost unul dintre motivele pentru care am venit la Sibiu. Nu știu motivul acestor întârzieri, însă, cu siguranță, ilustrează două lucruri: în primul rând, o anumită lipsă de respect față de public, ceea ce este un lucru negativ pentru orice teatru, și, apoi, cultul pentru un anume regizor de care oamenii sunt foarte atașați. Ca critic de teatru am văzut și admirat pe cei mai mulți regizori din ultimii 40 de ani: Brook, Kantor, Wajda, Bergmann, Mnouchkine. La toți acești mari regizori, dacă ar fi existat o problemă, atunci ar fi explicat-o. Deși mai sunt și alți regizori care procedează la fel ca Zholdak, nu cred că este acceptabil.

**C.P.:** *Deci, aceasta a fost cea mai mare dezamăgire din Festival...*

**J.E.:** A fost una dintre decepțiile majore ale Festivalului. În general, am fost încântat de Festival și de faptul că Sibiul, alături de Luxemburg, a fost desemnat Capitala Culturală Europeană în 2007. Aceasta este o veste foarte bună care înseamnă foarte mult nu numai pentru Sibiu, ci pentru toată țara. România va dovedi că are o imensă rezervă de energie și imaginație. Sunt foarte încântat de aceasta, dar este nevoie ca sistemul să funcționeze, și astfel prestigiul Sibiului va fi notoriu. Am fost foarte plăcut surprins să văd dedicația și energia cu care se restaurează vechile clădiri. Pentru ca festivalul din 2007 să fie de succes, este însă nevoie de foarte multe alte lucruri.

**C.P.:** *Cum ar fi...*

**J.E.:** Iarăși este o problemă de tehnică și infrastructură. Primul lucru este de a asigura că aeroportul din Sibiu este dispus să reducă prețurile la transportul aerian. Același lucru s-a întâmplat și în Polonia, iar acum este foarte convenabilă o călătorie până la Cracovia. Aeroportul trebuie să fie deschis nu numai pentru

liniile aeriene Air France, ceea ce este foarte bine şi aşa, dar trebuie să fie accesibil şi pentru easy-jeturi sau linii aeriene locale. Trebuie analizate cu multă atenţie facilităţile aeroportului. În al doilea rând, este bine de avut în vedere aspecte legate de marketingul şi turismul cultural, nu numai pentru Europa Centrală, dar şi pentru Marea Britanie şi Statele Unite. Sibiul pare că face parte numai dintr-un circuit european. Dacă s-ar deschide unei arii mult mai largi, trebuie să beneficieze de marketingul profesionist din Vest. Am încercat să aflu informaţii despre Festival la Londra şi a fost foarte dificil. Iar la Londra ar trebui să fie un centru turistic major, ca oamenii să vină la Sibiu. Din acest motiv, recomand modelul vestic de marketing care ar trebui aplicat in mod sistematic. De asemenea, trebuie analizate condiţiile existente în teatru şi în sălile de conferinţă. Nu am realizat un studiu aprofundat pentru acestea, dar au fost evidente dificultăţile pentru spectacolul *Noul locatar* al lui Tompa Gábor, problemele lui Zholdak şi cele ale lui Măniuţiu la *Electra*. Cred că ar trebui îmbunătăţit sistemul de lumini şi condiţiile din teatru, nu neapărat construind un nou teatru, care, de fapt, există; dar pentru o Capitală Europeană vor trebui analizate toate clădirile ce vor devenii locaţii în festival. S-ar putea să nu coste foarte mult, dar toate acestea sunt necesare. La fel este nevoie de multă atenţie la ceea ce denumeam „in front of house management" – adică la sistemul de vânzare al biletelor. Pentru o Capitală Culturală Europeană, orice turist interesat de teatru ar trebui să aibă posibilitatea să cumpere un bilet, indiferent că o face din Londra, Sibiu sau New York, şi trebuie să aibă garanţia că locul rezervat pentru care a plătit este valabil. Indiferent că sunt invitaţi ai Festivalului, turişti sau locuitori ai Sibiului, toţi trebuie să aibă acces în sălile de spectacole. Am avut curiozitatea să aflu cum ar putea cineva să vadă o producţie mare din Festival şi am aflat că, de fapt, e foarte dificil sau chiar imposibil ca un spectator obişnuit să obţină un bilet pentru un anume spectacol. Există un loc unde sunt afişate informaţii despre spectacole şi, de unde s-ar putea cumpăra bilete – aşa-numita Agenţie Teatrală aflată pe bulevardul principal – de unde, practic, nu poţi procura nici un bilet. În aceeaşi perioadă, au fost câteva companii de circ care au venit la Sibiu, iar sistemul lor de distribuţie a biletelor a fost mult mai eficient decât cel din Festival. Spectacolele lor începeau la timp, oamenii ştiau unde să se ducă. De aceea, consider că infrastructura Festivalului are nevoie de mai multă atenţie. Am accentuat această problemă a cumpărării biletelor în Sibiu, pentru că unul dintre lucrurile care mă îngrijorează foarte mult este lipsa de interes a locuitorilor Sibiului. Bineînţeles, există spectacole sau evenimente stradale, aşa că oamenii au de unde alege, dar nu despre asta este vorba. Ei ar trebui cu toţii să se simtă mândri de ceea ce a făcut Constantin Chiriac. Dacă este o producţie bună cu *Unchiul Vanea* din Bielorusia, locuitorii din Sibiu ar trebui să o poată vedea. Dar a fost programată o singură reprezentaţie, într-o sală cu nu mai mult de 500 de locuri, pentru care nu au avut posibilitatea să cumpere bilete. Fără facilitarea biletelor există riscul ca cei care vin la Festival să facă cu toţii parte dintr-un grup mic care să nu aibă nici o legătură cu viaţa reală din Sibiu. Şi aceasta va avea consecinţe serioase asupra calităţii teatrului care, astfel, pierde legătura cu realitatea. Oamenii care merg la teatru ar trebui să privească acest festival ca o fereastră către lumea largă a intelectualilor, pentru a putea face o comparaţie între francezi, americani, englezi, germani s.a.m.d. Toţi ar trebui să aibă o anumită atitudine faţă de aceste trupe, căci de asta este vorba într-un festival, care reprezintă o oportunitate de a afla despre ceea ce eu obişnuiesc să numesc „human dilema".

**C.P.:** *Sugerați că, de fapt, comunitatea locală ar trebui să fie implicată mai mult?*

**J.E.:** Nu, cred că este din nou o problemă tehnică. Programul artistic a fost foarte bine ales. Este însă nevoie de programarea de mai multe ori a spectacolelor, publicul să aibă acces la bilete, și, în plus, este de bun augur să se manifeste o anumită curtoazie față de spectatori, care nu ar trebui să aștepte începerea unui spectacol patru ore fără nici o explicație. Trebuie să se cultive o anumită atitudine și cred că oamenii din Sibiu o vor recepta.

**C.P.:** *Ce planuri aveți în legătură cu teatrul românesc, și, în special cu cel din Sibiu?*

**J.E.:** Sper ca piesele mele să fie traduse în română și să fie puse în scenă. Mi-ar plăcea să fiu în poziția în care aș putea da câteva sfaturi prietenești în legătură cu anumite aspecte ce țin mai mult de latura organizatorică și infrastructură. Sunt directorul unei firme de consultanță în Art Management, cu o echipă formată din profesioniști cu foarte multă experiență. Sibiul nu este singurul festival care suferă de aceste probleme. Pentru 2007 este nevoie de un studiu de fezabilitate privind toate tipurile de aspecte tehnice care, la ora actuală, ar trebui să constituie o prioritate pentru organizatori. Apoi trebuie făcut un program de aplicare pe parcursul următorilor ani. Dacă toate acestea sunt făcute, atunci, fără îndoială, festivalul din 2007 va avea un mare succes. Dacă nu, atunci mă tem că va fi, pe de o parte, o mare pierdere a unei oportunități de acest nivel, ori chiar un dezastru.

Cătălina PANAITESCU

TOPFEST

***Mircea GHIȚULESCU***

# Regia ca literatură comparată. Thalia Open Festival din Târgu Mureș

**Un joc de-a măcelul**. După Silviu Purcărete *(Ubu Roi cu scene din Macbeth)* și Camelia Hâncu *(Astăzi mă... Ubu* la Cabaretul „Green Hours" din București), după o combinație firească, poate, între *Conul Leonida...* de Caragiale și *Delir în doi...* de Ionesco la Craiova, pasiunea regizorilor pentru literatura comparată este nestăvilită și invincibilă. Mona Chirilă (o mare promisiune, apoi o certitudine, și, în fine, o regretabilă absență din teatrul de animație) preferă o alianță între Caragiale și Alfred Jarry în spectacolul intitulat **Ubucureşti,** un mic joc de-a măcelul în care, atât Caragiale cât și Jarry sunt deopotrivă „descreierisiți", pentru a folosi un termen ubuesc. Rezultatul este, la prima impresie, un masacru literar imposibil de comentat: Pere Ubu însoțit de Mere Ubu și de trei „țepeluși" coboară pe scări de asalt în dormitorul Conului Leonida și o examinează pe Efimița exclamând „oh, une paysanne roumaine!". De altfel, textul nu mai există decât prin așchii disparate care au sărit ici, colo în procesul cioplirii. Asişti minute în şir la o

Scenă din *Unchiul Vanea* de Cehov. Regia: Gelu Badea.

pantomimă de cel mai prost gust la care se pretează un bun actor de comedie (Ovidiu Crișan */Leonida)* care, alături de Adrian Cucu *(Efimița),* parcurg toate formele comicului grosolan, de la vânătoarea unei muște invizibile, la mirositul ciorapilor. Acest tip de comparatism literar care face ravagii în teatrul intelectualilor are defectul că, prin extindere silită, ajunge să compare mere cu castraveți pentru motivul că amândouă sunt comestibile. Dacă succesul lui Purcărete cu *Ubu/Macbeth* era contaminat de amintirea proaspătă a asasinării cuplului Ceaușescu, Mona Chirilă țintește cu o mare întârziere, același tip de complicitate. Ubu devine un odios practician al comunismului care cucerește acareturile lui Leonida fluturând victorios drapelul roșu. În coșmarul Efimiței, se strecoară acest Ubu/Lenin care amenință să instaureze în dormitorul conjugal al lui Caragiale epoca de aur a comunismului. Spectacolul nu este terminat nici în forma lui de script. Pentru coerență era de așteptat, era necesar să ne întoarcem la Caragiale și să o vedem pe Safta venită să aprindă focul. Enormitatea este că atât *Ubu roi* cât și *Conul Leonida* devin manifeste politice anticomuniste. După *Lecția* lui Mihai Măniuțiu (1991), toate aceste manifeste sunt nu numai extrem de tardive dar și ieftine ca angajament politic și se înscriu în acea jenantă situație descrisă de zicala „după război, mulți viteji se arată". Ceea ce rămâne din acțiunea politică a Monei Chirilă este, ca și în cazul Efimiței, o trezire foarte târzie dintr-un coșmar. Nu este corectă (din punct de vedere comparatist) nici „apărarea" semnată de Ion Vartic în caietul-program: „Mona Chirilă dezvoltă și prelungește viziunea tragicomică despre teroarea istoriei abătută asupra omului mioritic, om cufundat, în ciuda aparențelor, într-un somn subistoric". *Omul mioritic* (dacă există așa ceva în afara teoriilor de duzină despre specificul național ale elitei de mâna a doua), trebuie căutat, nu la Caragiale, ci la Blaga așa încât Mona Chirilă ar fi dovedit un comparatism mult mai aplicat dacă îl aducea pe Ubu în viziunile din *Zamolxe.*

**Ospiciul din „Unchiul Vanea".** Gelu Badea, format la școala de teatru de pe lângă Facultatea de litere din Cluj-Napoca, se exersează și el în literatura comparată. considerând că **Unchiul Vanea** de Cehov și **Marat Sade** de Peter Weiss sunt texte compatibile ce pot fi tratate nediferențiat. Mai mult, spectacolul său cu *Unchiul Vanea* de la Baia Mare are un Prolog bazat pe un text extras din *Mașinăria Cehov* de Matei Vișniec (fără a indica sursa) și anume acel episod în care trei medici cehovieni (Cebutâkin din *Pescărușul,* Lvov din *Trei surori* și Astrov din *Unchiul Vanea)* vin să constate moartea biologică a scriitorului rus. Acest Prolog nu e lipsit de umor macabru: cadavrul scriitorului este întins pe un pat cu rotile strecurat printre cortine în avanscenă. Se văd numai degetele de la picioare. Pe degetul mare, un inel cu cărți de vizită: răposatul poate fi, la alegere, Cehov, Sofocle sau Shakespeare. Toți au murit, numai Gelu Badea trăiește, citind și corectând opera lor. Medicii amintiți nu mai sunt alcoolicii simpatici din Cehov ci nevroticii din *Persecutarea și asasinarea lui Jean Paul Marat reprezentată de echipa de teatru de la ospiciul din Charenton sub conducerea Marchizului de Sade* ( titlul exact al piesei de teatru a suedezului Peter Weiss). Ei vor fi supraveghetorii „nebunilor" din *Unchiul Vanea* internați în ospiciul care a

devenit lumea lui Cehov. Lucrurile se potrivesc și nu prea. Partea bună a ideii este că identitatea personajelor s-a accentuat prin această, *așezare în isterie.* Poate de aceea Claudiu Pintican pare atât de pregnant în Teleghin care nu mai este nostalgicul cu chitara, ci un un anxios care cântă suflând în sticle de vodcă și primește injecții calmante. Toți au o sminteală patologică: legendarul Serebreakov – „savantul", scriitorul adulat, mitizat de fosta soacră care o acceptă și o iubește pe noua lui soție – trăiește un grav delir de grandomanie. Își subliniază ideile cu o umbrelă care o stresează pe tânăra lui soție Elena Andreevna *(Wanda Farkas),* deloc iubitoare, care dă semne nevrotice, sfârșind prin a smulge umbrela cu pricina. Astrov, idealistul, este un papagal ce repetă aceeași și aceeași poveste ecologică despre pădurile Rusiei, pe care Sonia (nu Maşa, ca în original), ca o școlăriță îndrăgostită (Dana Moisuc), o știe pe dinafară și o reproduce, la nevoie, cu voluptate, ca pe o declarație de dragoste. Vania însuși, cel mai lucid dintre toți (Valeriu Doran, joacă așa cum ar fi așteptat de ani buni rolul acesta), cade și el în depresie în scena revolverului. Celebrul salon al Mariei Voinițkaia este un imens salon nemobilat, asemănător rezervelor de ospiciu. Dacă punctul de vedere asupra lui Cehov este, în prima parte, coerent, în partea a doua, Gelu Badea ne transferă pentru totdeauna în Marat-Sade. Personajele sunt îmbrăcate în cunoscutele halate maronii de molton, textele actorilor sunt redistribuite, minunatul dialog final dintre Vania și Maşa, cu acea moarte pe care o anunță Vania în replica „o să ne odihnim, o să ne odihnim" a fost excomunicat. Gelu Badea pune cuvintele lui Cehov în lumea lui Peter Weiss. Urmarea logică ar fi să pună cuvintele lui Weiss în lumea lui Cehov pentru că proiectele sale sunt, oricum ambițioase. Ca , de exemplu, *Îngerul slut,* un text încântător al lui Alexandru Sever care își găsește în Gelu Badea un bun interpret. Prințul Cesare scapă de execuție printr-un pact cu diavolul. Nu cu Mephisto, ca în Faust, ci cu Mephiticus – „cel ce miroase urât". El poate trăi în eternitate cu condiția să săvârșească în fiecare zi o crimă: *Nemurirea ta are o scadență în fiecare zi* îl avertizează Mephiticus. Este condamnat, astfel, la o eternitate malefică și la cunoașterea absolută pe care doar nemurirea o poate concepe. Șirul de crime pe care le săvârșește printr-un delegat (Annibale) sunt trepte ale cunoașterii atroce. Va sacrifica și iubirea (Isabella) și devotamentul (Annibale) pentru a ajunge în final să-și dorească moartea. Lăsându-se prins și ucis, el „iese din scenariu" (cum spune Mephiticus), devenind o emblemă a binelui victorios dar însângerat. Bine servit de scenografia Adrianei Grand, spectacolul lui Gelu Badea (Teatrul Național, Cluj Napoca) este livresc în sensul pozitiv. Totul pornește dintr-o bibliotecă: *Cesare* (Cristian Rigman) și *Mephiticus* „un diavol travestit" (Dragoș Pop) sunt angajați într-o înverșunată controversă teoretică asupra binelui și răului. „Gelu Badea declanșează spectacolul ca pe o carte ieșită din carte", spune Ion Vartic în caietul-program. Bine spus. Dar frumusețea literară nu este totdeauna egală cu aceea scenică. Prologul rămâne un recital de versuri care absoarbe „viața" spectacolului. În fond, la nivelul rudimentar dar indispensabil, *Îngerul slut* (expresie prin care trebuie să înțelegem că este vorba de Binele negativ sau Răul bun) este o „piesă cu diavoli" ce trebuia exploatată și pe latura „comercială", nu numai pe aceea intelectuală.

***Constantin PARASCHIVESCU***

# Alternativa TOPFEST

La Târgu Mureș se desfășoară toamna Festivalul „Teatru–imagine", inițiat și prezentat în mai multe ediții la Satu Mare de directorul general Cristian Ioan. Anul acesta, pe lângă festivalul de toamnă, și-a propus să organizeze și un festival de primăvară, „TOPFEST", de o factură mai puțin obișnuită, „deschis, al liberei inițiative". Motivația? „Ideea acestui festival mi-a venit în urma discuțiilor avute cu mai mulți directori de teatru din țară, nemulțumiți de modul în care s-au făcut selecțiile la Festivalul Național «I.L. Caragiale» și la Gala UNITER". Mărturisesc că, în prima fază, mi s-a părut puțin bizară ideea, cu alinierea la rampă a „nemulțumiților", existenți în orice selecție. Nemulțumiți că n-au fost măcar văzute și spectacolele lor, pentru aceste două importante manifestări, de către selecționerul unic sau juriul de nominalizări, după caz. Complexul ignorării premeditate, care de cele mai multe ori naște erori de percepție. Nemulțumiți sunt și vor fi, deși criticii bat țara în lung și lat, văd sute de spectacole și selectează zece–douăzeci. Sunt, desigur, și la acest festival, unde nu s-a făcut nici o selecție și fiecare teatru s-a prezentat cu „un spectacol pe care îl consideră reprezentativ pentru creația sa scenică din acel moment". A avut caracter competitiv, a existat un juriu care a propus mai multe nominalizări și a decernat premii, iar cei

Foto: Nicu Cherciu

Scenă din *Ubucurești* cu Ovidiu CRIȘAN și Adrian CUCU.

nemenționați sigur că au plecat dezamăgiți și cu punga mai goală, pentru că i-au costat și toate cheltuielile de deplasare.

Într-o fază ulterioară mi s-a părut, însă, posibil, normal și un asemenea festival, fără excesele de interpretare ale presei locale care-l considera „mai reprezentativ decât Festivalul Național de la București". Păstrând măsura, cred că ideea propriei opțiuni a fiecărui colectiv e de luat în seamă. Și au fost 21 de trupe, cu 30 de spectacole în zece zile (20–30 mai 2004). Dar mă îndoiesc că în unele cazuri a fost chiar opțiunea reală a teatrelor și nu, mai degrabă, una de conjunctură (Teatrele Naționale din Cluj și Iași). În privința Clujului poate mă înșel, întrucât n-am văzut spectacolul Monei Chirilă *Ubucureşti* (ce titlu!), despre care Ion Vartic spune într-un interviu: „Conul Leonida și Coana Efimița, mic-burghezi cu tabieturi patriarhale, sar din somnul lor subistoric îngroziți [...] de țepelușii sadici ai lui Domn' Ubu [...] un adevărat eseu dramatic". Redau numai impresia confraților. Dar în privința Iașului îmi e greu să-mi închipui că domnul Ioan Holban a considerat reprezentativ pentru valoarea trupei *Poarta Miresmei,* după povestiri orientale de Marguerite Yourcenar, în adaptarea liberă și regia Irinei Popescu Boieru. Nu am mai văzut de mult un spectacol al înzestratei regizoare, pe care o știam inspirată, cu fantezie și eleganță în dirijarea jocului, dar de data aceasta tocmai jocul s-a aplatizat, pe un curs fără relief, banal, plicticos, ca și în cel de-al doilea spectacol al său montat la Bârlad, *Ivona, principesa Burgundiei* de Witold Gombrowicz, alternat de diletantism.

Unele teatre au ținut să prezinte două sau mai multe opțiuni. Teatrul–gazdă, de pildă, a prezentat cinci spectacole, trei ale companiei „Liviu Rebreanu" de limbă română *(Pădurea* de Al. N. Ostrovski, *Provocarea* de Kostas Asimakopoulos, *Românie dragă, Elveția mea...* de Cornel Udrea), două ale companiei maghiare „Tompa Miklós" *(Nefericiții* de Füst Milan, *Édes Anna,* dramatizare după un roman de Kosztoslányi Dezsö). Întrucât am venit mai târziu, n-am văzut *Pădurea* în regia lui Alexandru Colpacci (cu Melania Ursu în reprezentație și Mihai Gingulescu), dar *Provocarea* a părut un text fără tensiune, pe care l-a mai reliefat cumva tânărul regizor Radu Olăreanu și interpreta Paula Chirilă, dar experimentatului Ion Rițiu i-ar fi trebuit, în rolul principal, o motivație în evoluție. Piesa lui Cornel Udrea este o comedie acidă despre viața de tranziție și, prin hazul savuros-amărui și jocul plin de vitalitate al actrițelor Ionela Nedelea (debutantă), Elena Purea, Claudia Domokos, Bianca Fărcaș, stimulat de regizorul Cristian Ioan, o revelație. Trupa maghiară ne-a înfățișat două stiluri, unul modern, de dramă extremă, *Nefericiții,* cu scene de o violență zguduitoare (exagerată) și altele de un comic grotesc (regia Bodó Viktor, din Ungaria), altul tradițional, de dramă psihologică, *Édes Anna,* cu reliefuri marcate de Farkas Ibolya și Darabont Mikold (lung, însă). Teatrul de Nord Satu Mare a venit cu trei spectacole, *O2 – Amprente neidentificate ale unei tragedii grecești,* după Eschil, de Theodor Smeu Stermin, *Sinucigașul* de Nikolai Erdman și reprezentația companiei maghiare „Harag György" *Iarna* de Jevgenyij Griskovec, Teatrul „I.D. Sârbu" din Petroșani cu două – *Domnișoara Iulia* de August Strindberg și *Nunta de argint* de Anthony Swerling, Turda tot cu două – *D-ale carnavalului* de I.L. Caragiale, *Neînțelegerea* de Albert Camus. Nu le-am văzut, menționez doar că Nicoleta Bolcă de la Petroșani a primit *ex-aequo* Premiul pentru rol principal *(Iulia),* iar Anca Dămăcuș de la Turda pentru rol secundar *(Marta).* Cu două spectacole a venit și Baia Mare și, cel puțin în ce mă privește, a fost o plăcută surpriză pentru profesionalism și originalitate. Acolo, Gelu Badea a regizat *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov într-o versiune inedită ca idee, văzându-i pe eroii piesei ca

posibili pacienți ai *Salonului nr. 6,* perspectivă îndrăzneață și cu reale sugestii în prima parte, artificială în cea de-a doua. Un foarte bun interpret a lui Vanea, viguros și expresiv, Valeriu Doran, foarte bun și subtil Astrov, Adrian Matioc (ambii nominalizați pentru interpretare), reușite portrete feminine – Wanda Farkas *(Elena Andreevna),* Dana Moisuc *(Sonia),* sensibil Teleghin, Claudiu Pintican (premiu *ex-aequo* pentru rol secundar). În regia lui Romeo Bărbosu se distinge Dana Ilie Bărbosu în rolul Edda din *Fluturi, fluturi* de Aldo Nicolaj (nominalizare) și chiar compoziția studiată a Ancăi Ardusătan în rolul servitoarei Foca. Păcat, doar, că teatrul nu-și respectă spectatorii cu un program de sală cuvenit și distribuie un fel de ilustrate, cu înșiruire școlărească de nume și spațiu de corespondență... cu cine?

Dintre opțiunile singulare, menționez întâi exemplara montare a lui Tompa Gábor de la Teatrul Maghiar Cluj *Jacques sau supunerea* de Eugen Ionescu (premii de interpretare, ex-aequo, pentru rol principal, Kezdi Imola, rol secundar Csiky András), *Război și pace* după Lev Tolstoi în versiunea scenică a lui Petre Bokor de la Nottara (Ștefan Sileanu, Premiul de interpretare, rol principal, ex-aequo), *Copiii teribili* după Jean Cocteau de la Teatrul „Tomcsa Sándor" din Odorheiul Secuiesc, în regia lui Szabó K. István (Premiu *ex-aequo* pentru regie, cu Gelu Badea). Și pentru pronunțată teatralitate pe un text protestatar, demascator al abuzurilor puterii de orice rang și al moravurilor, incoerent, însă, confuz, *Victorie,* al unui autor despre care nu ni se dă nici o referință, Howard Barker, montat de Gelu Badea de la Teatrul „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu (Premiu de interpretare rol principal, ex-aequo, Marian Negrescu). Interesantă propunerea dramaturgului Radu Macrinici de a valorifica textele suprarealiste ale lui Urmuz într-un spectacol-monolog *Pagini bizare,* susținut cu inteligență de Inna Andiucă, în cadrul LIP-THEATRE, în colaborare cu Centrul de Cultură „Arcuș" Sfântu Gheorghe (diploma Uniunii Scriitorilor). Regizorul Matei Varodi a avut o idee bună scurtând textul comediei lui Dumitru Dinulescu, *Casa cu țoape,* la Pitești, eliminând două personaje și atenuând excesele de vulgaritate într-o montare coerentă, cu stridențe de interpretare, însă. Au fost și trei spectacole studențești, care numai ale „nemulțumiților" nu pot fi, două ale Universității de Artă Teatrală din Târgu Mureș – *Casa Bernardei Alba* de Federico García Lorca, secția română, *Joc trist* după *Penthesileea* de Heinrich von Kleist, secția maghiară (excesiv de violent și zgomotos), unul al secției de teatru a Facultății de litere a Universității „Babeș Bolyai" din Cluj, în colaborare cu Teatrul Maghiar local – *Văduva din Ancona* de Ruzzante, încântător prin vioiciunea și fantezia motivelor din *commedia dell'arte,* cu un excepțional spiriduș, Galló Ernö – *Ruzzante* (Premiul Special al juriului).

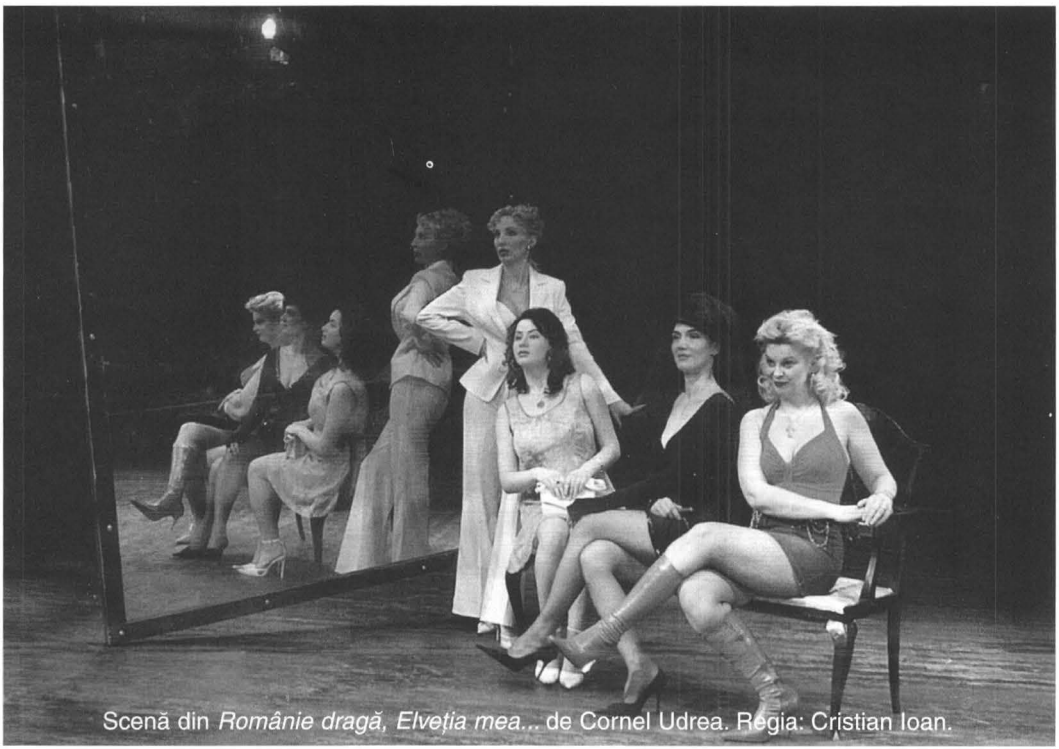
Juriul, în care m-am pomenit și eu, i-a avut în componență pe Mircea Ghițulescu, scriitor și critic dramatic (președinte), Gheorghe Balint, regizor, Sorin Crișan, critic, Mihai Sin, profesor universitar, Stracula Attila, critic de teatru, Dumitru Valea, scriitor, director al teatrului din Petroșani. Generos în nominalizări (câte 6–7), ceea ce poate compensa din nemulțumiri, democratic în procedură, a distins, în general pe drept, deși cu unele nedumeriri la o privire detașată *(Jacques sau supunerea* numai premii de interpretare? și un premiu pentru rol secundar Baia Mare, nu și pentru doi actori foarte buni în rol principal?).

Inegal, amestecat, festivalul se justifică, totuși, ca o trecere în revistă a propriilor opțiuni ale teatrelor pe grafic artistic, e un succes – chiar dacă, prin afluență, „un succes fără public", cum scrie un ziar. Dar asta e, din păcate, altă problemă locală.

## *Constantin PARASCHIVESCU*

# Nefericirea în concurs

Un anunț într-un ziar aduce într-o începere sordidă, „anticameră... orice", trei femei nefericite: „Căutăm femei nefericite pentru un film moralist, coproducție". Dar nefericire „autentică, născută din experiențe reale". Motivul se asemuie cu cel din piesa rusească *Audiția,* unde patru fete vin la un concurs artistic pentru o expediție în Japonia, minus precizarea „nefericite". Cornel Udrea, cunoscut scriitor umorist, pune un accent pe suferința mocnită, pe haz de necaz, cam cum facem noi toți (toți?...) când râdem să ne ascundem rănile – „Doamne, ce mai glumim și ce mai râdem pe seama noastră! Ce mai râsu'-plânsu' peste tot!". Umorist, da, „adeptul unui umor filologic, cultural", cum îl definește o prezentare din caietul-program, cu replică vie, limbă ascuțită, dar dincolo de hazul stârnit spontan, răzbate tristețe și îndemn la cugetare. A debutat în 1972 cu versuri, a scris proză umoristică și texte de revistă, dar interesant e că în teatru a început cu drame (vreo trei radiofonice, una pentru scenă) și a continuat cu comedii. În 2003, primește Premiul „Caragiale" al Uniunii Scriitorilor pentru un volum de teatru... *Duminica de luni* – ne informează prezentarea din caiet, dar patru pagini mai în față, regizorul Cristian Ioan scrie că în vara lui 2003 i se acordă premiul pentru volumul *România dragă, Elveția mea...!* Mă rog...



Scenă din *România dragă, Elveția mea...* de Cornel Udrea. Regia: Cristian Ioan.

Elveția e o aspirație, un dor de ducă spre alte zări, „cum am văzut eu într-un film", zice o eroină. „Are o mulțime de cantoane! Chiar așa i se și spune: «Țara cantoanelor»". „Știu, vrei să ajungi în Elveția – zice alta –, să vorbești cu vaca aia violetă care dă direct ciocolată!". Și a treia parafrazează ideea, visând „Să cumpăr un canton părăsit, să mă mut în el... să pun flori la geam, să am un gramofon și o mie de discuri cu romanțe!!". Ei da, speranța, visul, Elveția „e dincolo de ușă... și ușa încuiată". Sunt trei femei care dau curs anunțului pentru bani, a patra e asistenta regizorului, le dă niște indicații (să se dezbrace, să-și povestească ultimul vis), le împarte bani, apoi se declară și ea nefericită. Naivă – Melania, cu experiența șoferilor de TIR – Alexandra, văduvă în doliu, cu voal – Minodora. Asistenta e Rodica. Apare și Regizorul când situația devine stranie, cu iz macabru, după ce Minodora propune o scenă inedită cu omorârea Melaniei, se vorbește de un spectacol de teatru cu „un turneu fabulos", eroinele devin actrițe pretențioase, îl iau în răspăr, el plictisit de ele pleacă să se îmbete. Când vor să-l urmeze, încremenesc pe vocea Elenei Ceaușescu: „Alo! Stați la locurile voastre!".

Portretizări precise, efecte de limbaj. Dialogul e scăpărător, cu nerv, aproape esopic. De la simple exprimări – „Mi se duce naibii Voronețu'! Fardu', soro!", „Umblă tot mapamondul de pe glob" – până la aluzii și comentarii despre viață, morală, lume: „Visele în ziua de azi costă scump al naibii!", „Putrezește morala", „Mersul istoriei s-o fi schimbat, dar al hormonilor nu!", „Mor basmele, copiii se nasc bătrâni! Eh, lume, lume!", „Avem mai mult nimic decât ne trebuie, rătăcim cu drumul alături!". Nimic vulgar în întâlnirea nefericitelor, deși în trei cazuri din patru sunt făpturi de condiție îndoielnică. Dar suflul dramaturgic se epuizează înainte de finalizare, construcția șovăie, rătăcește „cu drumul alături" pe ficțiuni evazive (birou de închiriat oameni ca să îngrijească bătrânii bolnavi, teatru, Elena Ceaușescu) și mă apucă ciuda pe talentații comediografi care, ca și Pușa Dinulescu, n-au răbdare să-și strunească inspirația pe o culminație logică a intrigii, luând-o pe facile sugestii abstracte.

Entuziasmat de text și lucid, domnul Cristian Ioan a ordonat firul logic al acțiunii, expulzându-l pe Regizorul inutil, scoțând-o pe Elena Ceaușescu din jocul fără noimă și dând curs scenei inedite de lichidare propusă de o cinică eroină: cu mantoul luxos de blană cu care intră Alexandra, toate trei se reped ca fiarele asupra celei mai naive, Melania, și o înăbușă pe canapea. Final realist, de apogeu tragic. Comedia se încheie cu o victimă, în furie neputincioasă. Și până la răbufnirea paroxistică, parcurge un itinerar sclipitor de haz de bună calitate, într-un joc în care cele patru actrițe se întrec una pe alta, se stimulează permanent, se susțin ironic și se confruntă vajnic pe miza amăgitoare a iluziei cu o patimă care stârnește cascade de râs. Trei frumuseți reale: cu eleganță afișată Bianca Fărcaș *(Rodica),* trupeșă ostentativ seducătoare Claudia Domokos *(Alexandra),* ingenuă naivă cu poezie în ochi Ionela Nedelea, încă studentă *(Melania).* A patra își joacă văduvia cu o distincție grotescă în mers și ținută, domină prin enunțuri semidocte pe care le savurează cu o dicție imperativă, e o apariție contrastantă de fluture fără aripi – Elena Purea *(Minodora).* Un moment de irezistibilă măiestrie realizează Ionela Nedelea în scena dezbrăcării silite, cu mâinile tremurânde alunecând în ezitări pe rochie, furou, agățând colțul sutienului, în lacrimi și hohote de plâns care cresc în spasme până la strigătul final de refuz. Un moment de sfâșiere lăuntrică până la limita tragicului, care dă fiori și smulge pe merit prelungite aplauze.

**Teatrul Național Târgu Mureș, Compania „Liviu Rebreanu":** România dragă, Elveția mea... **de Cornel Udrea. Un spectacol de Cristian Ioan. Distribuția: Ionela Nedelea, Bianca Fărcaș, Claudia Domokos, Elena Purea. Premiera: 20 aprilie 2004.**

# FESTIVALUL NAȚIONAL DE DRAMATURGIE

**Ion PARHON**

## Vocația vâlcenilor de amfitrioni culturali este respectată

Până nu de mult lipsit de instituții artistice profesioniste, orașul Râmnicu Vâlcea și-a făurit de-acum un prestigiu unanim respectat prin vocația sa de bună gazdă, de inimos amfitrion pentru importante reuniuni și festivaluri locale, naționale și internaționale de artă populară, poezie, teatru, pictură, film, etnografie ș.a.m.d. Nu întâmplător, în ciuda unor dificultăți de ordin organizatoric și financiar sau a lipsei unor sedii potrivite, acum aici își desfășoară activitatea două teatre, „Anton Pann" și „Ariel", o Filarmonică, o Filială a Uniunii Artiștilor Plastici, reviste cenacluri și fundații culturale etc. Tot datorită acestor meleaguri binecuvântate și a unor spirite încăpățânate să lupte cu „morile de vânt", așa cum a fost regretatul regizor **Goange Marinescu**, la Râmnicu Vâlcea au poposit în timp importanți regizori, dramaturgi, critici, în frunte cu **Silviu Purcărete, Tudor Popescu, Victor Parhon,** care au cultivat și ei ambițioasa dorință de afirmare a gazdelor în casa Thaliei, fapt ce și-a găsit încununarea prin memorabilul spectacol al trupei de aici, cu colaborarea excepțională a lui **Ilie Gheorghe** drept „cap de afiș", sub bagheta lui Silviu Purcărete, cu ***Decameron 645***...

Casa memorială Bogdan Amaru, 23 mai 2004.

De această dată, vâlcenii ne-au surprins plăcut printr-o altă inițiativă benefică în plan cultural și cu bătaie lungă, deoarece este menită să slujească și ea „cauza" piesei românești contemporane. Este vorba de prima ediție a **Festivalului național de dramaturgie „Goana după fluturi",** purtând numele piesei scrise de talentatul și regretatul dramaturg, prozator, gazetar și actor **Bogdan Amaru**, născut pe meleagurile vâlcene și plecat pe drumul eternității la numai 29 de ani. Rod al strădaniilor scriitorului, publicistului și profesorului **Doru Moțoc**, directorul festivalului, și al colectivului Teatrului „Ariel", în frunte cu **Doina Migletzi**, director, și **Aurora Popescu**, asistent director, sprijiniți de **Direcția pentru cultură, culte și patrimoniu cultural**, condusă de profesorul **Gheorghe Diaconu**, Festivalul a reunit la start un mănunchi de aproape 20 de piese trecute de „preselecție", din care juriul, alcătuit din criticii **Marian Popescu** (președinte), **Florica Ichim, Mircea Ghițulescu, Doina Papp** și subsemnatul, le-a ales pe cele demne de a fi încununate cu premii. După o dezbatere desfășurată într-un decor natural, sub un nuc secular de la Muzeul Satului din Bujoreni, în așa fel încât soarele dogorâtor să nu „altereze" deciziile, au fost stabilite următoarele distincții : Marele premiu a revenit monologului dramatic ***Întoarcerea de acasă*,** de **Ștefan Caraman,** autor tulcean cunoscut deja prin textele sale care au văzut lumina scenei, cât și prin participarea sa laborioasă în *staff*-ul Festivalului de Teatru de la Sfântu Gheorghe. De altfel, textul premiat a fost recent montat și la Teatrul „La Scena", în interpretarea actriței Carmen Culcer. Premiul al II-lea a fost cucerit de piesa ***Insomniile macului alb***, de **Elena Maximov,** din Galați, un text cu vădite calități, atât în ce privește originalitatea, cât și substanța lirică, dramul de mister și de modernă „ambiguitate", care îl pot apropia de interesul unor scene, mai ales în zona teatrului *underground*, în timp ce Premiul al III-lea s-a

Discuții conduse de criticul Marian Popescu.

oprit la Vâlcea, în mâinile gazetarului **Tudor Iosifaru**, autor al piesei ***...mâine nu mai vine***. Tânărul **Marius Damian**, din Oradea, a primit o „Mențiune" pentru ***Ceața,*** un text de inspirație istorică, iar profesorului **Dănuț Petru Muntean**, din Timișoara, i-a revenit bucuria de a fi premiat de către Fundația culturală „Permanențe", pentru piesa lui intitulată ***O bancă și doi cerșetori***.

Vizita la Mănăstirea Cozia, pentru un „dejun de lucru", cum l-ar numi politicienii și diplomații, apoi, momentul cel mai fierbinte, întâlnirea emoționantă cu cadrele didactice și cu cei mai tineri artiști, elevii din Budele-Tetoiu, comuna natală a scriitorului Bogdan Amaru, întâlnire în cadrul căreia s-au oferit premiile amintite, cele două spectacole cu *O scrisoare pierdută,* de I. L. Caragiale, și *Zborul, ce fericire!,* de Doru Moțoc, prezentate de inimoasa trupă a teatrului-gazdă, care a surprins și prin pitorescul montaj de poezie de Bogdan Amaru, de la Casa lui memorială, la care se adaugă colocviul pe tema sorții piesei contemporane și a tânărului dramaturg, cu participarea criticilor din juriu și a unor oameni de artă și cultură din municipiu, s-au completat fericit, într-un „discurs" cultural cu mari șanse de a crește la edițiile viitoare, când nădăjduim că „Ariel" îi va invita la acest festin intelectual și pe colegii de la Teatrul „Anton Pann", pe alți oameni de artă și cultură legați sufletește de vibrația artistică, de frumosul orgoliu profesional, de spiritul demn, ca și de nădejdile de continuă afirmare ale slujitorilor culturii de pe aceste meleaguri.

# FESTIVALUL DRAMATURGIEI ROMÂNEȘTI

Ediția a XI-a
Timișoara, 3–10 octombrie 2004

**PROGRAM SPECTACOLE**

| | |
|---|---|
| Duminică, 3.10., ora 18, Sala TNT | DESCHIDEREA FESTIVALULUI TEATRUL NAȚIONAL „MIHAI EMINESCU" TIMIȘOARA – **CERVUS DIVINUS** de Ion Druță, regia Ioan Ieremia |
| Duminică, 3.10., ora 22, Sala T. Maghiar | TEATRUL MIC – **8.9.8.9... FIERBINTE DUPĂ '89** de Ștefan Caraman, Peca Ștefan, Petre Barbu, Paul Cilianu, Călin Blaga, regia Ana Mărgineanu |
| Luni, 4.10., ora 11, Sala TNT | TEATRUL „ȚĂNDĂRICĂ" BUCUREȘTI – **PĂCALĂ** de Cristian Pepino, regia Ion Brancu |
| Luni, 4.10., ora 17, Sala T. Maghiar | TEATRUL NAȚIONAL TÂRGU-MUREȘ – **ROMÂNIE DRAGĂ, ELVEȚIA MEA** de Cornel Udrea, regia Cristian Ioan |
| Luni, 4.10., ora 19, Sala TNT | TEATRUL ODEON – **GAIȚELE** de Al. Kirițescu, regia Alexandru Dabija |
| Luni, 4.10., ora 22, Sala Studio | TEATRUL NOTTARA – **ÎNȘIR-TE, MĂRGĂRITE** de Victor Eftimiu, regia Alexandru Dabija |

| | |
|---|---|
| Marți, 5.10., ora 17, Sala T. Maghiar | TEATRUL MAGHIAR DE STAT CLUJ – **JACQUES SAU SUPUNEREA** de Eugen Ionescu, regia Tompa Gábor |
| Marți, 5.10., ora 19, Sala TNT | TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI" IAȘI – **APUS DE SOARE** de B. Șt. Delavrancea, regia Eugen Todoran |
| Marți, 5.10., ora 22, Sala Studio | TEATRUL „PYGMALION" VIENA – **MINUNATA LUME A LUI FREUD** de Tino Geirun, regia T. Geirun |
| Miercuri, 6.10., ora 17, T. Maghiar | TEATRUL DE STAT „CSIKY GERGELY" TIMIȘOARA – **ISTORIA COMUNISMULUI...** de Matei Vișniec, regia Victor Ioan Frunză |
| Miercuri, 6.10., ora 19,30, Sala TNT | TEATRUL NAȚIONAL CLUJ – **ÎNGERUL SLUT** de Alexandru Sever, regia Gelu Badea |
| Miercuri, 6.10., ora 22, Sala T. Maghiar | TEATRUL NAȚIONAL CRAIOVA – **CRIMA SÂNGEROASĂ DIN STAȚIUNEA VIOLETELOR** de Dumitru Crudu, regia Șerban Puiu |
| Joi, 7.10, ora 17, Sala T. Maghiar | TEATRUL PROFESIONIST ROMÂNESC DIN VÂRȘEȚ (Serbia) – **TEATRU DESCOMPUS** de Matei Vișniec, regia Iulian Ursulescu |
| Joi, 7.10, ora 19,30, Sala TNT | TEATRUL NAȚIONAL „MIHAI EMINESCU" TIMIȘOARA – **SCAUNELE** de Eugen Ionescu, regia Ioan Ieremia |
| Joi, 7.10, ora 22, Sala Studio | COMPANIA DAYA – **UN SPECTACOL DE TEATRU** după Aureliu Manea, regia Chris Simion |
| Vineri, 8.10., ora 17, Sala T. Maghiar | TEATRUL NAȚIONAL BĂLȚI (Moldova) – **HOȚUL CINSTIT** de Valeriu Butulescu |
| Vineri, 8.10., ora 19, TNT | THEATRUM MUNDI – **RÂUL DE BÂLCI** de Ioana Sala Crăciun, regia Mircea Marin |
| Vineri, 8.10., ora 22, Sala Studio | TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA / ATELIER ÉUROPEEN DE LA TRADUCTION (AET) – SCÈNE NATIONALE D'ORLÉANS – **PENTRU LOUIS DE FUNÈS** de Valère Novarina, regia Mihaela Lichiardopol |
| Sîmbătă, 9.10., ora 17, Sala T. Maghiar | TEATRUL DRAMATIC „SICĂ ALEXANDRESCU" BRAȘOV – **ANGAJARE DE CLOVN** de Matei Vișniec, regia Claudiu Goga |
| Sîmbătă, 9.10., ora 19, Sala TNT | TEATRUL NAȚIONAL BUCUREȘTI – **LEGENDA ULTIMULUI ÎMPĂRAT** de Valentin Nicolau, regia Alice Barb |
| Sîmbătă, 9.10., ora 22, Sala T. Maghiar | TEATRUL „G.A.PETCULESCU" REȘIȚA – **ILUZIA OPTICĂ** de Dumitru Solomon, regia Mihai Lungeanu |
| Duminică, 10.10., ora 19, Sala TNT | Decernarea premiilor Festivalului<br>Spectacol de gală |

**PROGRAM AET**

| | |
|---|---|
| Luni, 4.10 – Sâmbătă, 9.10, Casa Studenților | WORK-SHOP cu studenții secției de teatru a Facultății de muzică – **Drumul lui Orfeu** de Ursula Rani Sarma, susținut de Sütö-Udvári András |

| | |
|---|---|
| Vineri, 8.10., ora 22,<br>Sala Studio | TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA / ATELIER EUROPÉEN DE LA TRADUCTION – SCÈNE NATIONALE D'ORLÉANS – **Pentru Louis de Funès** de Valère Novarina, regia Mihaela Lichiardopol |
| Sîmbătă, 9.10., ora 11,<br>Hol oglinzi | FORUM – ATELIERUL EUROPEAN DE TRADUCERI: Dezbatere asupra dramaturgiei contemporane: **Soluții la solicitudini solitare** de Dimitri Dimitriadis; **zzz** de Juan Mayorga, **Scrisoare către tinerii actori** de Olivier Py; **Drumul lui Orfeu** de Ursula Rani Sarma – work-shop al studenților de la secția de teatru a Facultății de muzică, susținut de Sütö-Udvári András |
| Duminică, 10.10, ora 17,<br>Hol oglinzi | FORUM – ATELIERUL EUROPEAN DE TRADUCERI<br>Lectură **Uzina** de Ascanio Celestini<br>Prezentarea colecției LABEL EUROPE (cele șase traduceri)<br>Dezbatere „A traduce teatru în Europa" |

**COLOCVIILE FESTIVALULUI**

| | |
|---|---|
| Luni, 4.10., ora 12,<br>Sala Studio | LECTURĂ – **Pagini bizare** de Urmuz, scenariul și regia Radu Macrinici |
| Luni, 4.10., ora 18,30,<br>Hol oglinzi | lansare de carte: albumul AFIȘI ANUFI |
| Marți, 5.10., ora 10,<br>Hol oglinzi | lansare de carte: **George Constantin** de Florica Ichim<br>LECTURI – **Ceața** de Marius Damian; XXX de Ion Jurca Rovina |
| Miercuri, 6.10., ora 10,<br>Hol oglinzi | LECTURI – **Țarcul** de Sorin Holban; XXX de YYY (lectura 2) |
| Joi, 7.10, ora 10,<br>Hol oglinzi | COLOCVIU DRAMACUM; moderator: Ludmila Patlanjoglu |
| Vineri, 8.10., ora 10,<br>Hol oglinzi | film și lansare de carte: **Les muses endormies / Muzele adormite** de Ana Simon |
| | Teatrul Național Radiofonic: **Thaliafest** – audiții: **Levantul** de Mircea Cărtărescu, regia Gavriil Pinte; **Provocare** de Doru Moțoc, regia Mihai Lungeanu; **Tatăl nostru de la supermarket** de Petre Barbu,regia Attila Vizauer |
| Duminică, 10.10, ora 10,<br>Hol oglinzi | COLOCVIU; Moderator Mircea Ghițulescu |
| Duminică, 10.10, ora 22,<br>Club 30 | lansare de carte: **Ștefan Iordache**<br>de Ludmila Patlanjoglu |

**Notă:**

| | |
|---|---|
| Alte lansări de carte: | **Ludic, lubric și liturgic** de Grid Modorcea<br>**Fără cortină** (piese de teatru) de Ovidiu Vasilescu<br>**Ieșirea din ramă** (piese de teatru) de Stan Ghenea |

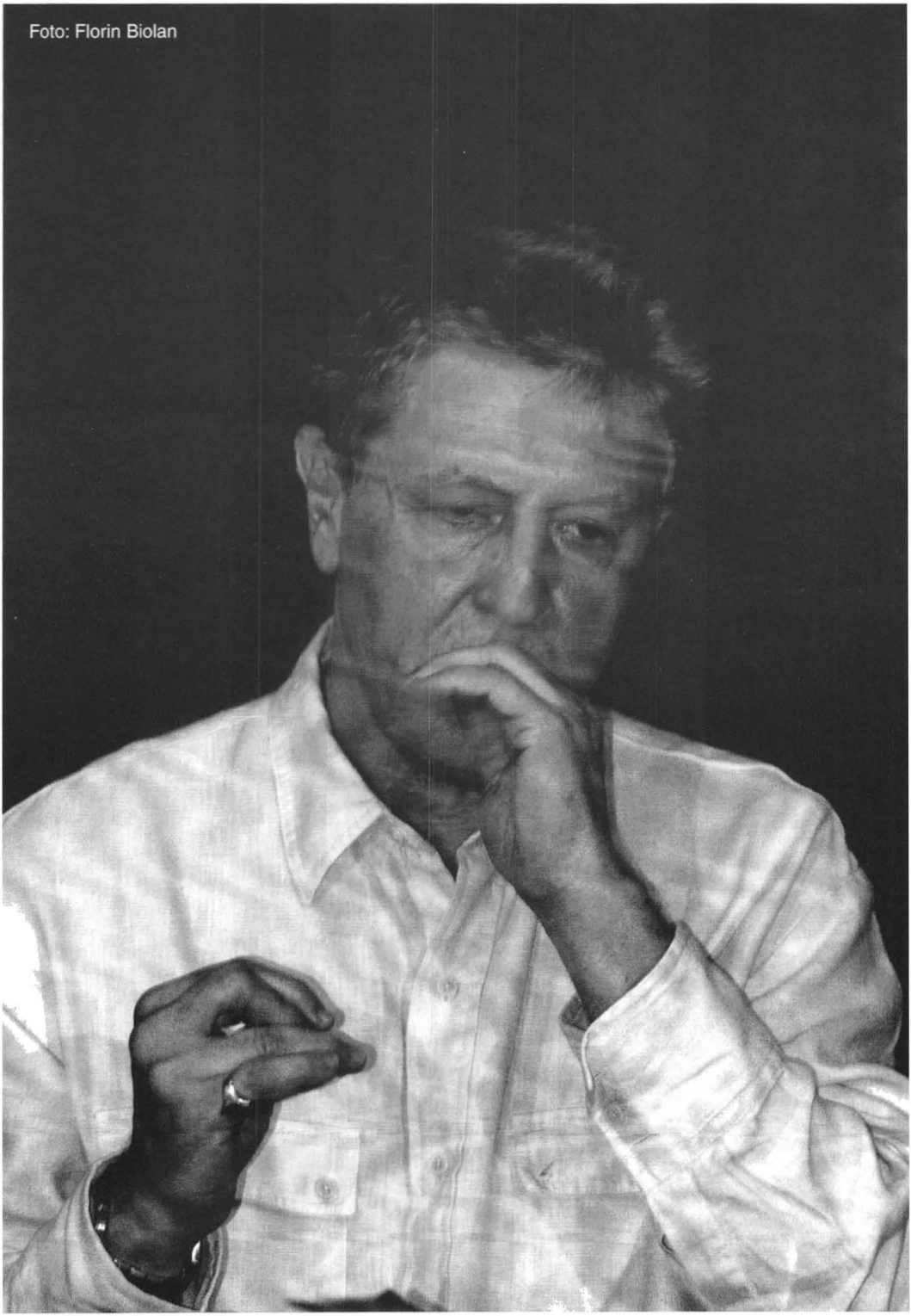


Foto: Florin Biolan

*Oana BORȘ*

# ÎNTÂLNIRE

## Andrei Șerban în dialog cu Shakespeare

Aflat și anul acesta în România, la invitația Fundației Ecumest, Andrei Șerban a susținut un workshop, la Festivalul Atelier de la Sfântu Gheorghe, și două conferințe la București. Prima dintre ele, a avut ca spațiu de desfășurare cadrul special al Colegiului Noua Europă, o casă unde modernitatea nu uită de tradiție, unde ai sentimentul că autenticul mai face cu adevărat parte din existență. Alăturarea a două personalități de marcă (amfitrionul Andrei Pleșu și invitatul său, regizorul Andrei Șerban), cu aplecare către două lumi spirituale distincte, a indus gândul sinonimiei dintre personalitate și profesie, farmecului histrionic al regizorului alăturându-i-se, parcă, seninătatea simplității teoreticianului. În fața lor, public de vârste diferite, cu percepții și experiențe formate în falii de timp intangente. Pentru unii, prezența lui Andrei Șerban se suprapune în memorie cu bucuria revelării creațiilor sale, pentru alții, cei tineri, reprezintă satisfacerea curiozității întâlnirii cu un mit. Participarea masivă a vârstei tinere a venit parcă în întâmpinarea gândului regizorului, după un an desprins din confesiunea cu care și-a început discursul. El mărturisește că sentimentul pe care îl încearcă din ce în ce mai des este legat de necesitatea transmiterii, căreia acum îi resimte chiar dimensiunea obligativității. Numai astfel, spune Andrei Șerban citându-l pe Zeami, floarea prospețimii nu se va vesteji niciodată. Forța teatrului constă tocmai în capacitatea transmisiei. Avem nevoie de comuniune, avem nevoie unul de altul, iar momentul întâlnirii, când fluxul energetic circulă între noi, are o dimensiune verticală. În acea seară, întâlnirea în spirit, s-a produs pe tărâmul operelor shakespeariene.

Pentru regizor, așa cum, de altfel, recunoaște el însuși, căutarea este cuvântul cel mai drag, întrebarea este mai incitantă decât răspunsul. De aceea, măcinările sale artistice ard mai întâi etapa decriptării teoretice pentru ca, apoi, să fie prinse în imagine scenică. Și cum exegezele asupra operei shakespeariene sunt multiple, punctele de vedere variate, el a găsit mai apropiat de sine gândurile lui Martin Lings, expuse în *Shakespeare in the Light of Sacred Art*, gânduri aflate în opoziție cu opinia teoretică a lui Kott. El subscrie și la părerea lui Craig, considerând că piesele au fost scrise de un grup și nereprezentate din cauza perfecțiunii, căci, spune Andrei Șerban, dintre dimensiunile multiple pe care le depistezi în dramaturgie, foarte puține mai rezidă și în spectacol.

În postura de căutător al propriului drum în universul shakespearian, regizorul consideră că marele dramaturg, chiar dacă din punct de vedere temporal este contemporan Renașterii, spiritul său se situează, de fapt, mult mai aproape de filosofia Evului Mediu. Muzica gregoriană, construcțiile creștine din acea perioadă sunt reflexul individualului care tinde către universal, în opoziție cu arta Renașterii, care pierde dimensiunea universală, reducându-l pe Dumnezeu la uman, după sintagma celebră: „omul este măsura tuturor lucrurilor". Iar aspirația universalului este, de fapt, esența creației lui Shakespeare.

Privind din acest unghi și încercând să răspundă la întrebări fundamentale legate de condiția umană, prin prisma viziunii shakespeariene, Andrei Șerban a

împărtășit ideile sale despre câteva piese ale dramaturgului, idei ce au generat, de-a lungul timpului, spectacole montate pe diferite scene din lume.

*

***Măsură pentru măsură*** este, spune Andrei Șerban, singurul text shakespearian în care domină ura. În spiritul filosofiei medievale, omul este pus sub semnul întrebării, de aceea se observă o structurare a personajelor în trei categorii. La un nivel superior, sinonim lui Prospero din *Furtuna*, este Ducele. Prin mâna lui destinul este ghidat, ca intermediar între cer și lume. De aceea, continuă Andrei Șerban, este în afara piesei și în interiorul ei. Îl pune la încercare pe Angelo, singur ales a se salva, singurul care are șansa de a deveni înger. Lui i se poate revela adevărul, pentru că ceilalți nu au capacitatea de a se dezvolta. Iar dezvoltarea înseamnă cunoașterea de sine. La final, Angelo recunoaște autoritatea. Dar problema care rămâne, mai spune regizorul, este cum o percepe, ca pe o forță exterioară sau interioară? Căci singura șansă de a se schimba este a se vedea pe el însuși în deplinătatea ființei sale. Angelo reușește să treacă dincolo și să înțeleagă mila, devenind astfel „omul nou", în înțelesul pe care îl dă Sfântul Pavel. Ca și Ducele, Isabella este mesager divin. Angelo vrea să o cucerească, dar ea nu va putea niciodată să se coboare. Și tot în spiritul mentalității Evului Mediu este tratată și tema dispariției. Atitudinea lui Claudio despre moarte – totul trece prin trup – este demontată de către duce, căci moartea este dincolo de corp. Angelo acceptând-o ca pedeapsă, are șansa de a se privi și, astfel, își redescoperă sufletul și se salvează. „Măsură pentru măsură" înseamnă, de fapt: nu judecați, pentru că și voi veți fi judecați cu aceeași măsură, adaugă Andrei Șerban.

*

În ***Hamlet***, regizorul depistează o serie de paradoxuri: se poate pune întrebarea: de ce nu acționează imediat după ce vede Fantoma; are obsesia morții, dar este absorbit de moarte; este asemănător cu oricare dintre noi, dar nu la fel ca noi. La început nu e erou. În piesa lui Shakespeare, eroul este Tatăl. Politica lui, bazată pe austeritate, reprezenta echilibrul. Claudius aduce schimbare totală și decadența prin libertinaj.

Personalitatea lui Hamlet este confuză, dilematică, dar pe parcursul piesei evoluează. Dacă la început privește misiunea încredințată (răzbunarea) total, în sens anticreștin, până la final, prin reevaluare, actul de răzbunare devine cel al moralei creștine. De altfel și Lings, mai amintește regizorul, consideră că actul de răzbunare este unul sacru, ce pleacă de la păcatul originar. Iar Hamlet devine periculos pentru că începe să gândească. Însă nu-i suficient. Gândind, ajunge să greșească, ucigându-l pe Polonius. Partea instinctuală nu exista încă în momentul întreprinderii acestui gest. Iar maturizarea lui nu se poate produce decât atunci când cele două elemente se combină. Celebrul monolog *A fi sau a nu fi* nu este altceva decât expresia unei „stări de jos", pentru ca, începând din momentul ultimului monolog, dinaintea scenei finale, să transpară noua sa imagine, a celui care își transformă starea pasivă într-una activă. Ce e adevărat? Noi uităm, renunțăm a ne întreba, el nu uită, de aceea poate acționa.

În destinul lui Hamlet sunt două momente esențiale, dincolo de întâlnirea cu Fantoma ce înseamnă pentru el întâlnirea cu autoritatea spiritului. Cel descendent este plecarea în Anglia, iar cel ascendent este întâlnirea cu Fortinbras. Fortinbras este imaginea eroului, sinonimă cu a bătrânului rege Hamlet, de aceea ultimul act este semnificant. „Era Fortinbras" este era virtuții, iar Hamlet va reuși prin el.

Restul e tăcere... Toată piesa pare a fi scrisă pentru a ajunge aici, mai spune Andrei Şerban.

*

Cheia piesei ***Noaptea regilor*** este conţinută în titlu, consideră regizorul. „Noaptea regilor" este noaptea binecuvântată a naşterii lui Iisus şi a adevăratei lumi. Numele lui Cesario (rege) are, astfel, un înţeles ezoteric. Rolul lui este de a-i trezi pe locuitorii Iliriei, de a-i ilumina. Dimensiunea dualului, sugerată de autor prin gemeni, reprezintă, de fapt, faţetele fiinţei. Apariţia lor din mare, într-o codificare împrumutată de la greci, este simbolul înţelepciunii. Numai prin intermediul ei lumea poate să vadă adevărul. Aşa cum Viola şi Orsino pot avea împlinirea în iubire numai trecând prin umilinţă, pentru a fi eliberaţi apoi de ei înşişi. Alt nivel al piesei este cel reprezentat de Malvolio (rea-voinţă). El nu va putea fi salvat, căci ignoranţa lui aparentă nu are altă cauză decât zidul de vanitate pe care Malvolio nu-l va putea dărâma nici până în ultima clipă. Din replica finală transpare voinţa sa de răzbunare (răzbunare cu conotaţii opuse celei din *Hamlet),* ca exponent al atitudinii anticreştine.

*

Cu povestea lui ***Othello,*** Andrei Şerban s-a întâlnit numai sub forma libretului de operă. El o consideră o parabolă a existenţei. Fiecare om se naşte având pe un umăr Îngerul şi pe celălalt Diavolul. Aici, Othello reprezintă partea obscură, pe când Desdemona, pe cea serafică. Prin Othello autorul vorbeşte, în fond, despre tragedia omului care nu a ştiut să iubească. Nici pe el, nici pe altcineva. De aceea, cauza deznodământului trebuie căutată în el însuşi, spune Andrei Şerban, deturnând sensul care, în mod frecvent, i se atribuie atitudini lui Iago, ca personaj. Iago nu este manipulatorul, ci un fin observator al naturii umane, îl cunoaşte pe Othello mai bine decât se cunoaşte el însuşi. Rolul său în text este de catalizator. Va duce către îndeplinire ce era de îndeplinit.

Othello are vanitatea proscrisului, un negru într-o lume creştină pe care vrea să o cucerească prin Desdemona. Conducător destoinic, are exerciţiul vieţii, dar nu pe cel al cunoaşterii de sine. Iar Desdemona cade pradă fascinaţiei pentru erou, ajungând să se îndrăgostească de iubirea ei pentru el şi începând să-l idealizeze fără să îl cunoască în adevăratul sens al cuvântului. Astfel, calitatea comună a celor doi este inocenţa. Îi leagă iluzia despre celălalt. Pe când teama de adulter, de sexualitate subînscrie, de fapt, teama de moarte. Şi totuşi, împlinirea spirituală şi sufletească se va realiza, în final, prin unirea lor pe patul morţii.

*

Tot o dimensiune parabolică are şi ***Negustătorul din Veneţia,*** fiind, ca şi *Othello,* o alegorie medievală. Este piesa omului fără suflet care supravieţuieşte într-o lume de rechini. Nu se poate atribui textului existenţa unei probleme evreieşti, spune regizorul, căci creştinii îi sunt egali personajului principal. La antipod este situată doar Portia. Dimensiune spirituală a poveştii sale de dragoste vine în antagonism cu materialismul faptelor lui Shylock, prin ea sugerându-se calea ce duce la salvare.

Amintind şi de piesa târzie a lui Shakespeare, ***Cymbeline,*** Andrei Şerban a încheiat mărturisirea gândurilor sale despre un univers atât de complex, invitând auditoriul a urmări, ca preambul la următoarea conferinţă, ce avea ca temă „Regia de teatru şi regia de operă", câteva fragmente din opere montate de el pe mari

scene ale lumii. Iar privind aceste proiecții, nu puteai să nu fii străbătut de gândul că locul unui creator, ce poartă în el ontologic menirea de regizor, este, de fapt, pe scenă, acolo unde laboratorul ideatic al decriptărilor teoretice respiră cu adevărat.

---

***Andreea DUMITRU***

# Andrei Șerban, un teritoriu necunoscut?

Cea mai bună exemplificare pentru tema aleasă de Andrei Șerban la a doua sa întâlnire cu publicul bucureștean (consumată pe 18 iunie, ca și vara trecută, tot la Teatrul ACT): în prima parte – luăm notă de *prezența* sa în carne și oase, chiar și fără „aura" de care vorbea Corina Șuteu (gazdă din partea Asociației ECUMEST, care a făcut posibilă revenirea regizorului); în partea a doua – îi urmărim *vocea* comentând, din cabina de sunet, proiecțiile video cu fragmente din operele montate pe scenele lumii, deja devenite reper. Avem, astfel, imaginea fracturată, deși fidelă, a celui care este Andrei Șerban astăzi: un artist împărțit *între teatru și operă*, dar iubindu-le egal pe amândouă, în virtutea convingerii că „viața trupului e la fel de importantă ca și muzica".

Suntem avertizați că ceea ce urmează sunt gânduri notate în timpul zborului spre România, reflecții asupra apropierilor și diferențelor sensibile dintre cele două arte aproape imposibil de definit, la ora actuală, în absența regiei. Indiferent cât de mult ar sta fiecare dintre ele sub specia *entertainment*-ului, valoarea spectacolului este dată, în primul rând, de capacitatea de a ține treaz interesul publicului. *Calitatea* și *continuitatea atenției* sunt sarcina regizorului, obiectivul de urmărit în timpul lucrului cu actorul. Dar ce înseamnă *concentrarea*, condiție obligatoriu de realizat *înaintea* intrării în scenă, atât de rar respectată? Cum se ajunge la ea? Andrei Șerban invocă aici o noțiune care îi este dragă, *metanoia* (termen grecesc vag traductibil prin „pocăință"), prin care înțelege schimbarea de stare, disponibilitatea de a intra pe un alt canal energetic. În operă, unde ritmul, tempoul muzicii sunt date, iar notele reprezintă stări, nu abstracțiuni precum cuvintele, în textul dramatic, regizorul pare mai puțin preocupat de continuitate. Dimpotrivă, în teatru, cel mai greu de obținut este „ritmul just". Regizorul are, aici, rol de „creator al timpului", privilegiul său suprem constă în jocul cu durata. Și totuși, în mod paradoxal, deși „starea de grație există deja" în muzică, opera oferă promisiunea unei mai mari libertăți. A fi liber în interiorul formelor fixe, iată satisfacția, iar modul de a ajunge la ea – „exercițiul schimbărilor de stare".

„Actorii mormăie, cântăreții atacă" – așa comentează Andrei Șerban cu umor modul diferit în care decurg repetițiile în teatru și operă. Unii abia dacă își cunosc textul, ceilalți așteaptă doar să li se indice intrările și ieșirile. Dacă în teatru regizorul e privit cu simpatie, în operă, el este nevoit să se legitimeze continuu, seducând, topind animozitățile soliștilor-vedetă ori inerțiile acestor creaturi pluricefale, mai mult sau mai puțin talentate, care sunt corurile. Totul în timp record, pentru că rolul regizorului se încheie la repetițiile cu orchestra, când intervine „tirania dirijorului", subminând echilibrul subtil abia instaurat. Andrei Șerban admite, însă, că „în orchestră e subtextul". Seducția

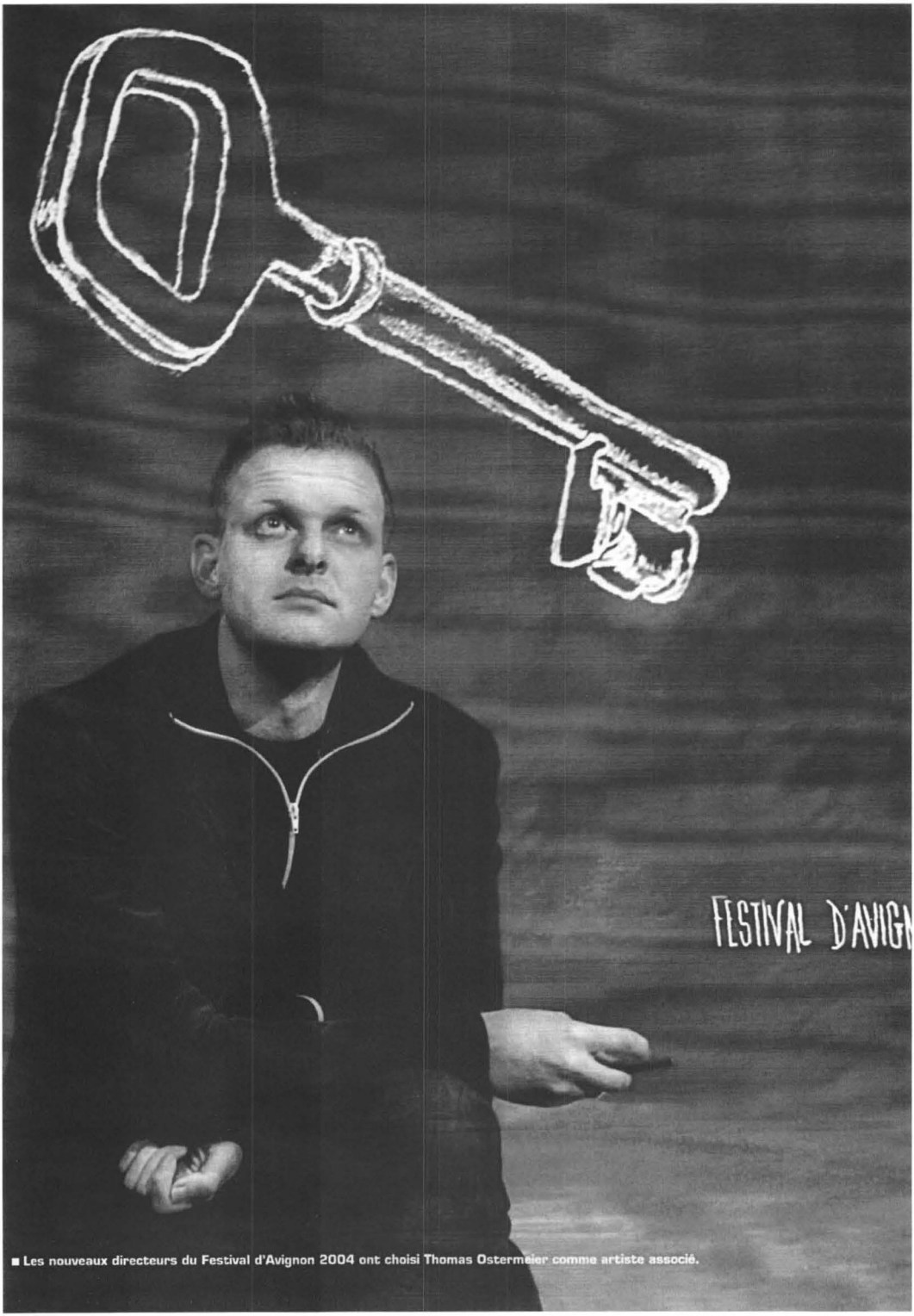
muzicii de operă vine tocmai din „hăul" impus de fosa orchestrei. Ceea ce este „adânc" și plin de forță devine – grație distanței, rupturii – vizibil, concret, audibil.

Scena mondială de astăzi ar putea crea impresia falsă că în teatru, ca și în operă, „se poate orice". Andrei Șerban, tocmai el, iconoclastul, nuanțează: muzica nu poate fi distrusă, pe când textul, da. Artist cu vocația neliniștii, a surprizei și a mobilității, îi place să facă modificări până în ultima clipă, producând efectul de „virus în computer". Cea mai înverșunată luptă o poartă, se pare, în operă, unde „clișeele corpului liric" funcționează din plin. Jocul de scenă tradițional servește aici „tirania vocii", relația fiind stabilită cu dirijorul, nu cu partenerii. Dacă montările lui Andrei Șerban sunt citate, este și pentru acea exuberanță a jocului „contrapunctic" câștigată de interpreții deveniți, astfel, actori. Regizorul român reinventează noțiunea de performanță, forțând soliștii să se concentreze nu doar asupra partiturii, ci și a obstacolelor concrete care le solicită integral prezența, precum în acea *Lucia di Lamermoor* în care are ideea extravagantă de a convinge protagonista să cânte cu brio, suspendată la o înălțime de 20 de metri. Andrei Șerban mai invocă, fără a insista, fobia de spațiu a spectacolului de operă, vădită în dispozitivele scenice impresionante, fastuoase, mascând, de fapt, fobia de mișcare a artiștilor lirici. În teatru, lucrurile stau pe dos: astăzi, „să ai voce e ridicol", apetitul actorilor pentru disciplinarea propriului instrument a scăzut. În general, în lume, interesul pentru teatru se află într-un vizibil regres. Spectacolele sunt frecventate de inși pasionați, în timp ce audiența operei pare încă rezervată celor cu putere financiară, unui public conservator al cărui gust trebuie „șocat din rădăcini".

Fragmentele proiectate în sala Teatrului Act sunt ilustrarea opiniei exprimate de Andrei Șerban într-un interviu „american": „Nu am un stil propriu". Scapă, într-adevăr, definițiilor aparent lejerul său pasaj de la tragica *Electră* a lui Johann Strauss, pe libretul excepțional al lui Hugo von Hofmannsthal (montată în câteva rânduri), la opera bufă *Italianca în Alger* de Rossini, realizată cu participarea lui Nicky Woltz (coregrafia și colaborare la regie) și scenografia Marinei Drăghici. Sunt trecute în revistă și cele mai recente succese, la Opera din Paris: *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach, *Indiile galante* de Rameau (după mărturia regizorului, „combinația aproape perfectă între triumful imaginației și matematica muzicii"), *Othello* de Verdi, o lectură insolită, din această stagiune.

Subtile sau caustice, ideile lui Andrei Șerban, astfel ilustrate, converg spre concluzii șocante: „la operă este foarte greu", în timp ce „în teatru e mai ușor să trișezi". Dincolo de acestea, filmul prezentat, un „cadou" care ne-a fost făcut de cel mai important regizor român afirmat pe plan mondial (de la Tokyo la „Metropolitan") m-a pus pe gânduri mai mult chiar decât a făcut-o prezența sa, anul trecut. Am avut sentimentul că, de această dată, gestul revenirii ascunde și încântarea de a ne face părtași la triumful său, dar și nevoia de a se legitima continuu în fața compatrioților care, iată, nu pot aplauda decât copiile filmate ale succeselor sale. Pare ciudat, atâta timp cât noi suntem cei care ne-am așezat la o distanță inaccesibilă de arta lui Andrei Șerban. Ce am făcut cu precedentele sale „cadouri", cu *Oedip*-ul de pe scena Operei (atât de controversat, dar asta contează mai puțin, Andrei Șerban a fost adesea „neînțeles" și peste hotare), cu inconfortabilele lui spectacole de la Teatrul Național, cu șansa acestui teatru de a-l avea director?

După zece ani de absență, regizorul mărturisește că îi este vitală priza cu realitățile de aici, cu noua generație, întâlnită în timpul recentului workshop susținut la Sfântu Gheorghe. Andrei Șerban ne întinde mâna, dar noi tot nu părem convinși că avem nevoie de inclasabilele sale spectacole pe scenele noastre și pentru publicul românesc.




■ Les nouveaux directeurs du Festival d'Avignon 2004 ont choisi Thomas Ostermeier comme artiste associé.

# CONTEMPORANI

## Thomas OSTERMEIER la Avignon 2004

Revista *Théâtres* i-a consacrat (în nr. 14 din 2004), câteva pagini, incluzând un interviu şi note, regizorului german Thomas Ostermeier, invitat ca artist asociat al Festivalului de la Avignon de către noii directori ai acestuia, Vincent Baudriller şi Hortense Archambault. Îl publicăm mai jos, adăugând şi că situl oficial al Festivalului îl prezintă astfel pe Ostermeier ca pe un regizor al angajamentului fizic şi politic, ale cărui montări pun în valoare de o manieră totală corpul actorului. Fiecare spectacol al său e inspirat de tumultul istoriei individuale sau colective, convocând ansamblul corpului social. Teatrul său direct, frontal şi cizelat este prin excelenţă unul al cotidianului. Între 1990–1991, a fost actor în proiectul lui Einar Schleef, *Faust*, la Şcoala Superioară de Arte din Berlin. Şi-a luat diploma de regizor cu *Cercetare Faust/Artaud*. A fost, de asemenea, actor sub direcţia lui Manfred Karge la Weimar şi Berliner Ensemble. Între 1996–1999, micul Teatru Baracke, un ansamblu de prefabricate, adăpostit de Deutsches Theater, devine, sub direcţia lui, laboratorul unei întregi generaţii de artişti. La celebra Schaubühne, pe care o conduce în prezent, a încercat să câştige în primul rând un public de neiniţiaţi, obişnuit cu cinematografele şi concertele pop. Împărţit între Est şi Vest, purtat de curenţi contrari, spre glorie, dar şi spre refuz, spre mânie, dar şi spre reverie, Ostermeier este regizorul german care a reînnoit teatrul ancorat în realitate, teatrul bătrânei Europe pacificate, dar debusolate şi divizate.

La Avignon, pe lângă spectacolele sale, despre care va fi vorba în continuare, Ostermeier prezintă anul acesta artişti şi companii germane celebre, precum regizorii Frank Castorf (cu *Cocaină* după Pitigrilli) şi Christoph Marthaler (cu *Groundings. O variantă a speranţei*, producţie a Schauspielhaus din Zürich), dramaturgul Rene Pollesch, coregrafa Sasha Waltz (cu *Impromptus*). Obiectivul acestei selecţii este, după Ostermeier, acela de „a trezi corpul de animal fantastic al teatrului". Din articolul revistei *Théâtres*, Ostermeier se detaşează ca un artist de o luciditate şi de un altruism profesional excepţionale.

La 36 de ani, Ostermeier are o siluetă lungă de adolescent deşelat şi o figură fals copilăroasă. Obrajii sunt netezi, dar privirea n-are nimic temător ori naiv. De îndată ce vorbeşte, Thomas Ostermeier frapează prin luciditatea dură a inteligenţei sale. Anul acesta participă la stabilirea programului de la Avignon, înfruntă Curtea de onoare cu *Woyzeck* de Büchner, instalează la Teatrul Municipal *Nora* lui Ibsen – care ar fi trebuit să fie prezentată anul trecut, dar n-a putut fi arătată decât la Toulouse – şi aduce două spectacole de mai mică amploare, *Melodia preferată* de Franz-Xaver Krœtz, la Capela Saint-Joseph, şi *Disco Pigs* de Enda Walsh la Gimnaziul Saint-Joseph. Mai înainte, în 2001 – anul

în care a prezentat la Théâtre National de la Colline *Numele* lui Fosse și *Gier* de Sarah Kane – impunea în Curtea Liceului Saint-Joseph *Moartea lui Danton* de Büchner. În 1999, adusese *Un om egal un om* de Brecht (prezentat la Paris anterior, la Cité Internationale), *Sub centură* a americanului Richard Dresser, *Shopping and fucking* de Mark Ravenhill, ultimele două – imense succese ale teatrului său berlinez, Baracke, extensia tânără a venerabilului Deutsches Theater. Acoperit de glorie și de premii, Ostermeier a trebuit să îl părăsească și să preia, alături de coregrafa Sasha Walz, direcția prestigioasei Schaubühne am Lehniner Platz... O călătorie din Est spre Vest, așa cum au încercat mulți să facă pe vremea Zidului.

Prima vizită în Franța a lui Ostermeier, care tocmai absolvea Școala Superioară de artă dramatică „Ernst Busch" din Berlin, s-a produs în 1996: la Festivalul Théâtre en Mai de Dijon, cu *Necunoscuta* lui Aleksandr Blok. *„Este spectacolul care care m-a dus la Baracke. Ideea acestei mici săli transformabile, de altfel provizorii, amenajată în fața lui Deutsches Theater, a venit de la tinerii actori ai trupei, care vroiau să schimbe lucrurile. Ei văzuseră montarea mea și i-au vorbit directorului Mathias Langhoff care mi-a propus să vin, dar mai întâi am refuzat. De fapt, acolo trebuiau să aibă loc tot felul de activități printre care și turnaje săptămânale de sitcom-uri. Eu îmi doream un loc în care să experimentez și să dezvolt o cercetare asupra metodelor de joc... Un fel de laborator, ca la Moscova în anii '20. La Școala «Ernst Busch», învățământul se inspiră în principal din Meyerhold, prea sistematic opus lui Stanislavski, care, de altfel, afirmase:* «Meyerhold este, în acest moment, locul în care aș vrea să ajung într-o bună zi». *I-am studiat pe amândoi, modurile lor de a concepe, de a utiliza* «lanțul de mișcări»".

Ostermeier lansează pe scenă un teatru foarte fizic, la limita brutalității, purtat de o frenezie colerică, o energie conținută cu greu. Tipică generației sale. S-a născut în 1968, tatăl său este militar, și-a petrecut copilăria în Bavaria. Ca și Brecht. Și, la fel ca acesta, s-a îndreptat mai întâi spre Est care, crede el, practica pe atunci un teatru social mai bine și mai mult decât Vestul. *„Vreau să povestesc ceea ce se întâmplă în jurul meu, să arăt mecanismele raporturilor dintre ființe, și nu doar emoțiile. A veni în Est mi se părea de domeniul evidenței. Mă gândeam să devin actor. Pentru mine, de altfel, un regizor era un domn de cincizeci de ani... Din copilărie, mă interesam de această lume, jucam în spectacolele școlii. De ce? Nu știu. Pentru a merge altundeva. Am practicat înainte de a avea ocazia să văd cu adevărat teatru bun. Prima dată când am fost în mod profund și durabil impresionat s-a petrecut mai târziu: era* ***Claustrofobia*** *lui Lev Dodin, un spectacol numai în mișcări de ansamblu, care a făcut turnee în Europa, și a venit la MC 93 de Bobigny în 1994. Apoi, o prietenă mi-a povestit că luat concursul la Școala lui Ernst Busch și că va urma cursurile de regie. Nu știam că există așa ceva. La drept vorbind, mă interesează doar acest gen de muncă, scenografia, luminile, costumele, metodele de joc... Actor eu însumi, nu, în cele din urmă. Găsesc această meserie deprimantă. Îți trebuie cu adevărat șansă, altfel te trezești izolat cu tristețea ta într-o trupă, la ordinele unor regizori cu care nu ești de acord".*

La Școala „Ernst Busch", condusă de Manfred Karge, Ostermeier lucrează Brecht, Büchner, începe o cercetare asupra lui Faust și Artaud... La Baraca, deși căuta adevărul în Est, montează mai ales contemporani anglo-saxoni. În afară de Max Ravenhill sau Richard Dresser, au fost puși în scenă aici Sarah Kane, Caryl

Churchill, Nicky Silver... descoperiri ale lui Royal Court din Londra, a cărui misiune era să facă cunoscute texte noi, cu priză asupra tarelor sociale, a nevrozelor acestei lumi. *„Exista acest fond de autori care răspundeau aspiraţiilor noastre. Nu i-am căutat noi, existau. La noi, dramaturgii erau mai puţin... direcţi. Dar când Marius von Mayenburg a scris* ***Chip de foc****, piesa a intrat în repertoriu, unde se află încă".* În 1997, Baraca a primit un premiu. Anul următor, Ostermeier a fost declarat cel mai bun tânăr regizor. În 2000, primeşte Premiul Teatrului European, la Taormina. Între timp, Schaubühne îi este oferit. Tentaţia e mare, teama cu atât mai mare: *„Când eşti ridicat în slăvi, te aştepţi ca la prima ocazie să fii doborât. Dar doi ani la Baracke era bine. Încă unul, de acord. Mai mult, însă, riscam o fundătură".* Ostermeier ar fi putut, probabil, să aştepte ca o altă sală să fie disponibilă. Doar că niciodată n-ar fi vrut, n-ar fi putut lucra într-o arhitectură clasică, cu fotolii de orchestră, balcon, scenă fixă. Or, Schaubühne, clădire albă şi modernă, posedă o sală mare teoretic transformabilă. A fost construită pentru Peter Stein, şi el „strâmtorat" în micul teatru din Kreuzberg din care, în zece ani, făcuse un model pentru Europa.

În 1981, Stein se instalează în Lehniner Platz, cu dramaturgii şi scenografii săi, cu *alter-ego*-ul său, Klaus Michael Grüber. Cu toţi actorii săi, printre care Bruno Ganz, Otto Sanders, Jutta Lampe, Udo Samel, Edith Clever... Trupă greu de egalat, care rămâne pe loc când, în 1985, Stein pleacă. Luc Bondy, apoi Andrea Breth preiau direcţia teatrului. În 2000, când Ostermeier îşi face intrarea, se vorbeşte de el ca despre succesorul lui Stein. Sau ca despre cel care are curajul să-şi imagineze că-l poate înlocui. Odată plecat Stein, Schaubühne rămăsese reprezentată de actorii acestuia. Or, de data aceasta, după cincisprezece ani, pleacă şi ei. Fie pentru că se simte intimidat de marile nume, fie pentru că nu vrea să calce pe urmele altuia, Ostermeier decide să facă vid, să impună „tinereţea". *„Am făcut greşeala să publicăm un text polemic, mai degrabă dezagreabil pentru teatrele berlineze. A fost considerat un manifest, ceea ce nu era. Era stângaci, şi acum ni se reproşează că nu facem tot ce am scris acolo. Toţi ştiam că totul se schimbă fără încetare, în teatru, ca pretutindeni".*

Înainte de căderea Zidului, Schaubühne era considerată teatrul burgheziei curioase şi sigure de sine. Astăzi, intelectualii din Vest nu-şi mai regăsesc locul cu care erau obişnuiţi să se identifice, familia spirituală. Revin doar atunci când Jutta Lampe ţine afişul *Andromacăi*, adaptată şi pusă în scenă de Luk Perceval. *„Ei au făcut succesul* ***Norei*** – admite Ostermeier – *pentru că piesa lui Ibsen povesteşte primii paşi ai acestor femei, atât de numeroase astăzi, care fac parte tocmai din această burghezie, muncind şi trăind singure. Noi am schimbat puţin finalul piesei: Nora* (interpretată de Anne Tismer) *îşi ucide soţul... Şi, de fapt,* ***Melodia preferată****, povestea acestui personaj fără vârstă care trăieşte doar în compania radioului său, ar putea fi cea a Norei după 20 de ani de închisoare. Două singurătăţi înlănţuite. De aceea rolul e jucat de aceeaşi actriţă. Datorită* ***Norei****, am revenit în graţiile presei şi ale spectatorilor. Cât va dura asta? Viaţa nu e simplă la Schaubühne, trebuie să fac faţă unei severe concurenţe a Estului, cu instituţiile lui mitice: Berliner Ensemble, Deutsches Theater şi, mai ales, Volksbühne, unde lucrează Castorf, pe care îl admir enorm, care pentru mine e cel mai important... Totuşi, atât cât pot, rămân. Îmi dezvolt echipa de actori, îmi asociez regizori ca Luk Perceval... Orice s-ar întâmpla, chiar dacă ştiu că în Germania teatrul este încă foarte important, nu am de gând să locuiesc*

*altundeva decât la Berlin. Dar dacă ar trebui să plec și aș putea alege, atunci ar fi Londra sau Paris".*

Cât despre Avignon 2004, Ostermeier anticipează: *„Natural, am acceptat propunerea lui Vincent Baudriller și Hortense Archambault. Cu entuziasm: asta are de-a face cu o anumită pasiune pentru acest oraș. Cu amintirea primei noastre experiențe, cea mai puternică amintire a existenței mele. Cu provocarea pe care o reprezintă Curtea de onoare. Cu fericirea de a putea invita artiști ca Pippo Delbono. Ca Bernard Sobel, de asemenea, de care mă simt apropiat. Cu posibilitatea de a-i cere, în sfârșit, lui Castorf să vină. La Berlin, asta ar fi de negândit. El este în teatrul său, eu în al meu. Nu există legătură posibilă. Munca noastră este fundamental diferită. Castorf este un veritabil artist, un anarhist. Eu sunt mai rațional,* ***mai puțin german****. Îmi place să iau spectatorul și să-l duc într-o poveste în compania unor personaje. Castorf nu practică acest tip de narațiune. Cred că în Franța publicului îi place să asculte, să înțeleagă vocea autorilor. Munca mea răspunde, poate, acestei nevoi. Dar cine știe dacă, după Avignon, vântul nu va bate ca la Berlin! Sper că nu".*

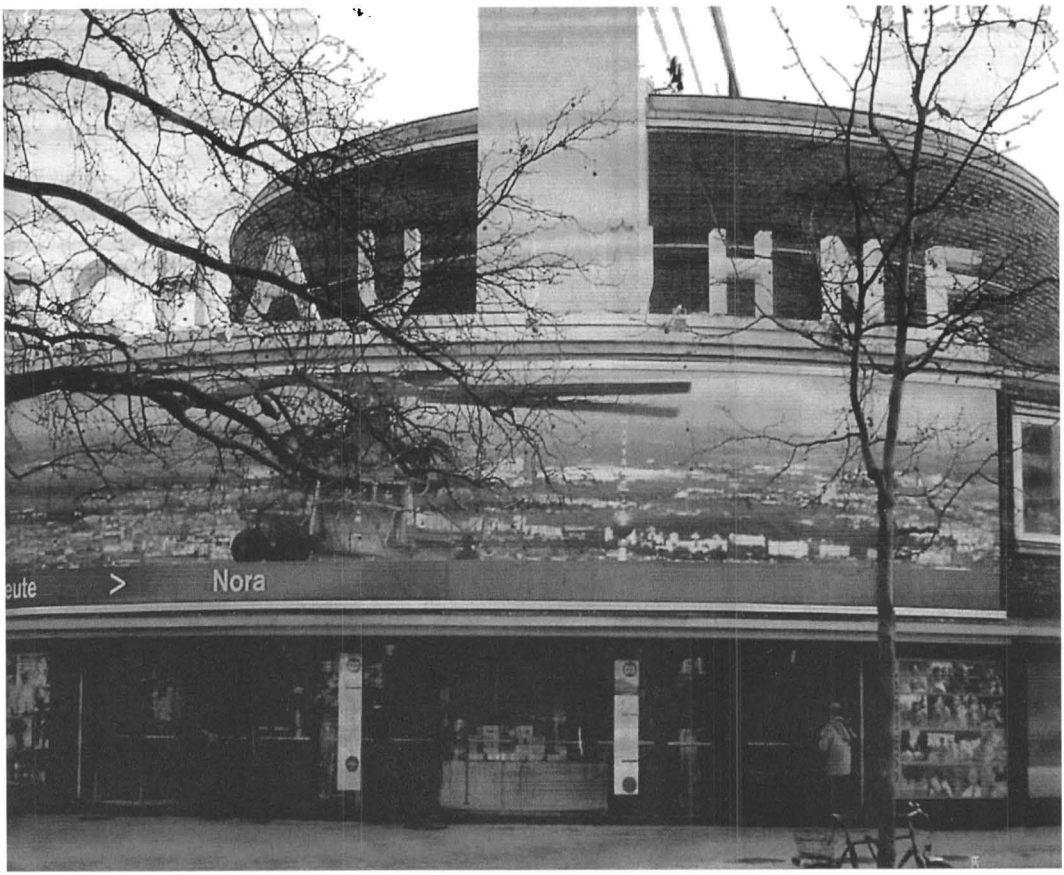
Traducerea și adaptarea: Andreea DUMITRU

---

***Andreea DUMITRU***

# Scurt istoric al Studioului Baracke

Celebra **Baracke**, o cutie neagră modulară, cu o capacitate de 99 de locuri, a fost deschisă pe 5 decembrie 1996, ca un studio experimental și autonom, sub direcția artistică a lui Thomas Ostermeier, secundat de Jens Hillje ca dramaturg. Pe lângă spectacole, concerte, *happening*-uri, aici urmau să fie organizate și forumuri de discuții lunare despre actualitatea unor formule teatrale ale secolului XX (Brecht, Meyerhold, Artaud, Maeterlinck) ori despre noua dramaturgie internațională (Harrower, Ravenhill, Schipenko, Kane, Mayenburg). Teatrul devenea, dintr-o dată, expresia energiei și a confuziei unei generații. *„Succesul ne-a luat complet prin surprindere,* avea să declare ulterior Ostermeier unui reporter de la «Financial Times». *Intenția noastră era să creăm un loc în care să putem lucra în liniște 4–5 ani, dezvoltând propriul nostru stil bazat pe narațiune și dialog, ludic și aspru. Cei care veneau la Baracke înțelegeau povestea și personajele fără a avea nevoie de alte cunoștințe abstracte de estetică sau filosofie.* „Săptămânile noii dramaturgii", organizate sub formă de lecturi scenice, au asigurat un repertoriu de circa 6–10 premiere, însumând aproximativ 240 de reprezentații pe stagiune. *Baracke* a devenit centrul nodal al unei rețele europene de comitete de lectură menite să creeze și să producă în regim de parteneriat textele contemporane. Cu Stephen Daldry, pe atunci director al lui Royal Court Theatre din Londra, Ostermeier a menținut o strânsă colaborare. Pe 4 iulie 1999, Baracke a fost




închisă şi distrusă înainte de a apuca să alimenteze nostalgii. Se născuse deja, în acest spaţiu, un nou realism teatral programatic, fundamentat pe corpul uman acţionând în spaţiu şi pe importanţa lucrului în echipă.

**Maturitatea unui creator, renaşterea unei scene.**

Numit pentru cinci ani la direcţia respectabilei Schaubühne, care traversa o perioadă de criză, Ostermeier încearcă să transplanteze curajul lui Baracke, un teatru ofensiv care să pună capăt „plictisului mortal", dar şi o disciplină de fier. Responsabil al unui buget anual de 22,8 milioane de mărci germane, el stabileşte reguli de gestiune a teatrului, elaborate împreună cu trupa de 28 de actori şi 12 dansatori (între 25 şi 35 de ani): salariul mediu unic, controlul colectiv asupra programului (dreptul de veto cu două treimi din majoritate pentru alegerea repertoriului şi a regizorilor invitaţi, cu condiţia prezentării unor contrapropuneri concrete). Carta le interzicea totodată membrilor să se „vândă" semnând contracte de cinema, televiziune, radio, cel puţin în primii doi ani. O politică exemplară, demnă de urmat. Influenţat de studiile făcute la Şcoala „Ernst Busch" din fostul Berlin de Est, ca discipol al lui Manfred Karge (adept al biomecanicii lui Meyerhold), Ostermeier continuă cu actorii săi acelaşi timp de antrenamente intensive (gimnastică, ritm, echilibru, acrobaţie), în virtutea convingerii că instrumentul lor cel mai important îl reprezintă

propriul corp. Scopul era practicarea unui teatru fondat pe energia corpurilor și a acțiunii directe. Rezultatele eforturilor se văd în toate creațiile sale (de pildă, în *Un om egal un om* de Brecht, Ostermeier nu le cruță nimic actorilor care, timp de trei ore, aleargă, sar, jonglează, urcă și coboară decorurile fără a înceta să „joace").

Ostermeier nu ține să șocheze cu orice preț. Montând *Chip de foc*, precizează: *„Întotdeauna mă concentrez asupra conținutului; dacă piesa menționează o mamă dezbrăcată în baie, ea trebuie să apară goală în baie."* *În ciuda atașamentului față de noua dramaturgie, clasicii îl tentează în egală măsură: „Îmi place să mă amuz la teatru. Comedia trimite actorii la originea teatrului, la farsă, divertisment... Scriitura dramatică a unui Feydeau se pretează la un ritm dinamic care îmi este propriu."* Iar printre artiștii care îl influențează îi numește pe Simon McBurney de la Théâtre de la Complicité și pe Peter Brook.

Ostermeier rămâne, în primul rând, creatorul providențial care, la Schaubühne, a salvat teatrul ca instituție, mizând pe noțiunea de trupă, de democrație, de efort concertat. Pentru Bernard Faivre d'Arcier, care l-a făcut cunoscut Avignonului, în 1999, el are un rol egal cu cel al unui Declan Donnellan în ceea ce privește reflecția asupra locului actorului și a valorii textelor contemporane. Adevărată figură de lider, cu creștetul său ras și cămașă lui neagră, Ostermeier se simte dator față de lumea în care trăiește: *„a nega ideologia înseamnă a-ți da un alibi pentru a nu te simți responsabil de nimic"*. Pentru el, este vital să practice un teatru politic, angajat, în măsură să reflecte existența din societatea postcomunistă.

---

# *Mărturii de spectator*

***Andrea DUMITRU***

## „Disco Pigs" – teatrul ca sport extrem

De ani buni, spectacolele lui Ostermeier circulă prin întreaga lume. Nu demult, la festivalul de teatru organizat lângă Lisabona, la Almada, am avut, într-un fel, acces la fenomenul Baracke, urmărind producția din 1998 cu *Disco Pigs*, piesa irlandezului Enda Walsh, scrisă doi ani mai devreme. Bibiana Beglau și Marc Hosemann, un cuplu de actori fenomenali, cu trupuri atletice, țâșneau într-un spațiu care părea circular, îmbrăcat în alb, unde se mai afla doar bateristul Thomas „Danny-Boy" Witte, pentru a spune povestea celor doi prieteni inseparabili încă de la naștere, Pig și Runt. Deși citisem un rezumat în prealabil, mi-ar fi fost oricum imposibil să înțeleg textul, debitat pe repede înainte (am înțeles că în Germania există două traduceri ale piesei, una pentru tineri, în genul underground, așa cum este, de altfel, originalul, și una adaptată pentru publicul „obișnuit"). Cei doi eroi comunică într-un limbaj (verbal și gestual) numai al lor. Spectatorul, străin sau germanofon, percepe, însă, reprezentația ca pe un pumn în stomac, ca pe un ecorșeu de realitate

dură. Povestea se derulează în aerul viciat al barurilor și în nopțile reci din Pork city. Deși abia au împlinit 17 ani, tinerilor nu le pasă de nimic, își trăiesc cu paroxism agonia: se încaieră, își aruncă vorbe murdare, dansează nebunește. Totuși, ceva se modifică în relația lor aparent indestructibilă. Pig simte că e pe punctul de a o pierde pe Runt. O nouă viață începe, iar el trebuie să se bată pentru ea. La sfârșitul primei seri se duc cu taxiul la țărmul mării și se visează în altă parte. Cea de-a doua seară se încheie indecis: nu știm ce va urma, dragostea sau sfârșitul acestei prietenii... În ritmul furtunos susținut – *live* – de percuționist, cei doi actori dezvoltă un joc fizic extraordinar: umplu spațiul, fac knock-out făpturi imaginare, devorează cutii de bere. Agresiune fizică și verbală, delir afectiv, dar și inocență, tandrețe, nostalgie – imaginea unei societăți în derivă. Iată de ce, la capătul reprezentației, mi-am spus că, pentru Ostermeier și colaboratorii săi, viața și teatrul trebuie să fie un fel de sporturi extreme, practicate cu seriozitate, cu concentrare, dar și cu un dram de nebunie.

---

***Cristina MODREANU***

# „Parazitii" – poezia violenței

În toamna lui 2000, am participat la ediția Festivalului Uniunii Europene găzduită de Teatrul „Katona Joszef" din Budapesta, iar primul spectacol pe care l-am văzut acolo a fost montarea lui Thomas Ostermeier cu ***Parazitii*** de Marius von Mayenburg. Nu știam nimic despre regizor, auzisem doar de tânărul dramaturg dintr-un articol al lui Victor Scoradeț, neobosit ghid prin teatrul german, dar Cătălina Buzoianu, invitată ea însăși în festival cu *Turandot*, mi-a recomandat să-l văd, fiindcă tânărul Ostermeier era în foarte mare vogă, Uniunea Teatrelor Europene lăudându-se că l-a descoperit.

A fost prima mea întâlnire cu un stil teatral de o directețe totală, adesea periculoasă. Nu știu nici acum dacă sângele care se scurgea pe fața unei tinere femei după ce aceasta se lovea de mai multe ori cu capul de podea era real sau nu, nici cum putea simula atât de bine diverse tentative de sinucidere. Țin minte perfect fiecare mișcare a șarpelui care se răsucea într-un imens bol, destul de aproape de spectatori. Care spectatori se aflau pe tot parcursul reprezentației într-o stare de excitație cum numai apropierea pericolului iminent îți poate da. Mintea mea refuza acest tip de tortură, am avut o reacție de respingere, dar nu puteam să nu mă întreb cum reușește acest regizor să facă dintr-un text aproape banal – povestea unor marginalizați ai societății, trăind din ajutor de șomaj sau pensii de handicapat, urând viața, urându-se unii pe alții, antrenați într-un laborios proces de autodistrugere – o mărturie atroce despre o lume în derivă. Am recunoscut imediat actrița: figura ei ciudată nu poate fi uitată, o văzusem în România într-un proiect european, *Furtuna*, în regia lui Karen Beier, reunind

in distribuție actori din mai multe țări, printre care și românii Anca Sigartău și Dan Aștilean. O fizionomie atipică, definiție pentru o stare de abulie pulsând din toate țesuturile ei, Karin Pfammatter era alegerea perfectă pentru *Paraziții*, ca și ceilalți actori – Tilo Werner, Cristin Konig, Mark Waschke și Werner Rehm.

Dincolo de distribuție, însă, tratarea regizorală a lui Ostermeier era puternic influențată de film, de la bun început fiind proiectate scene dintr-un soi de documentar despre animale, din care îmi amintesc precis o broască țestoasă deplasându-se lent, dar sigur, spre obiectiv, la felul în care folosea expresivitatea figurii actorilor și plastica lor corporală, și până la ritmul alert al montării și la ignorarea convenției, totul petrecându-se la vedere, în scene de un naturalism, cum spuneam, împins spre limită. Din când în când, luminile crude, reci, erau așezate în așa fel încât privirile să fie fixate asupra acvariului în care se afla șarpele, astfel încât trimiterea la teoriile conform cărora animalul din noi e întotdeauna mai puternic – indiferent cât ne-am strădui, prin educație, să-l reducem la tăcere – să fie cât mai clară.

Brutalitate în stare pură, lipsă de menajamente, acțiune, impact, poezia violenței, implicare fizică totală a actorilor, altfel spus, „punct ochit, punct lovit", cam așa s-ar putea defini, în câteva cuvinte, acest tip de spectacol ce l-a consacrat pe Ostermeier și a devenit apoi o modă în teatrul european al ultimului deceniu. Un tip de spectacol spre care tind acum, fără să-l fi atins încă, și câțiva tineri regizori de la noi.

*Moartea lui Danton* de Büchner. Regia: T. Ostermeier.

# INTERBELICII NOȘTRI

**Daniela GHEORGHE**

## Mitul Cenușăresei în comedia românească din anii 1920–1940

În anii '20–'40, se observă în comediografia românească o deplasare a accentelor de la *tipic* la *individual*, de la tabloul de moravuri la o mai atentă examinare a raporturilor între om și lume. Nu o dată, conflictul exprimă discrepanța între aspirații și realitate, între viața interioară a individului și existența sa în cadrul social. Personaje altminteri foarte diferite, ca Domnișoara Nastasia din comedia tragică a lui G.M. Zamfirescu, Chirică din *Omul cu mârțoaga* sau cvartetul nonconformiștilor din *Capul de rățoi* de G. Ciprian, Mitică Popescu din piesa omonimă a lui Camil Petrescu, Miroiu din *Steaua fără nume* și Ștefan Valeriu din *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, Dudu din *Vis de secătură* de Mircea Ștefănescu ș.a., trăiesc într-o lume a viselor, a speranțelor, a proiectelor vagi ori utopice, care, după caz, prind sau nu viață în final. Fie că se refugiază pe tărâmul fanteziei, fie că – mascând vicisitudini cotidiene – își inventează o existență palpitantă și plină de farmec, fie că se retrag în universul lor interior, aceste personaje au un numitor comun: sunt niște inadaptați, ale căror năzuințe intime și a căror scară de valori nu coincid cu ceea ce se întâmplă în viața reală. Pe scurt, *comedia interbelică aducea în prim-plan o temă nouă – inadaptarea – și un nou tip de erou comic: insul care, într-un sens sau altul, nu-și găsește locul în lume.*

Cum au apărut astfel de preocupări în rândul autorilor de gen?

Trebuie spus, întâi, că tema *dezacordului psihologic* dintre om și societate nu este ilustrată decât foarte palid în comedia europeană clasică sau în comedia românească de secol XIX. Personajele apar acolo firesc integrate în cadrul lor social. Chiar dacă vor să schimbe ceva (de pildă, să se îmbogățească, să adopte stilul de viață „la modă", să capete un statut mai bun), vechii eroi comici se simt în lume ca acasă. Trăind într-o societate care, aflată abia la începutul procesului de liberalizare, tindea să mențină individul între granițe dinainte trasate, ei nu trebuie să-și caute *un loc în lume*, fiindcă îl au deja. Ca atare, personajul comic va ilustra cu precădere nu un caz individual, ci situația clasei lui sociale. Figaro al lui Beaumarchais sau Jupân Dumitrache al lui Caragiale nu stârnesc în mintea spectatorilor ideea de *succes personal*, ci semnifică, în primul rând, ascensiunea păturilor burgheze. Servitorii din comediile lui Molière sau Goldoni se pot vădi mai isteți decât stăpânii lor – fapt care pune sub semnul întrebării ideea superiorității dobândite prin naștere –, dar nu ajung deocamdată să concureze *individual* cu aceștia. La fel, dorința lui Hagi Petcu al lui Alecsandri de a ieși din rândul negustorimii pentru a se face senator pare absurdă și este sancționată ca atare. Pe scurt, stratificările sociale, încă rigide, împiedică generalizarea competiției și nu oferă individului decât o relativ redusă libertate de mișcare, el putând să dobândească o poziție mai bună doar în interiorul clasei lui și să se ridice sau să decadă o dată cu aceasta.

După primul război mondial, relațiile sociale și scara de valori se modifică sensibil, iar ecourile acestor schimbări se fac repede auzite în dramaturgia de gen. Este important să reamintim că societatea românească interbelică a fost, cel puțin în principiu, o societate liberă și deschisă competiției. Șansele tinerilor de condiție modestă sunt mai bune ca odinioară. Crește numărul celor cu studii liceale și universitare, mulți provenind din medii mărunte. Pentru aceștia, meritul propriu, afirmarea în profesie ar trebui să garanteze ascensiunea socială. Dar, desigur, între ceea ce este posibil în teorie și ceea ce este realizabil în practică apar mari discrepanțe. Valoarea personală nu asigură totdeauna izbânda în viață, după cum, pe de altă parte, într-o economie încă săracă, prosperitatea cu greu se poate clădi doar prin muncă. Astfel că, într-o epocă ce debutase în atmosfera plină de așteptări de după război, se instalează treptat oboseala și deziluzia. Pentru că i se deschide un orizont de posibilități mult mai larg decât înainte, dar pentru că aceste posibilități nu pot fi concretizate decât rareori, omul se simte frustrat. Apare o întreagă literatură având în centru dramele ratării și inadaptării. Asemenea fenomene – deși prin natura lor sunt străine de sfera comicului – ajung să se reflecte, pe diverse căi, și în creația de gen.

Marile schimbări istorice, cum au fost crearea României Mari și înnoirile legislative de după război, generează – ca efect secundar – un climat favorabil pentru pescuitorii în ape tulburi. Dacă proveniența socială atârnă mai puțin între factorii de care depinde succesul, în schimb, proliferează traficul de influență, corupția, favoritismele. Demontând mecanismul noului „joc" social, comediile din epocă încearcă totodată să investigheze mai atent *psihologiile*: psihologia insului destinat să câștige, fiindcă știe să apeleze dezinvolt la mijloace neortodoxe, și psihologia insului destinat să piardă, fiindcă asemenea mijloace îi repugnă. Dacă piedicile din afară sunt câteodată insurmontabile (ca în *Domnișoara Nastasia*), totuși, cel mai adesea, în calea afirmării eroului stă obstacolul interior al principiilor morale, altruismului, delicateții sufletești. Nimic nu-l oprește pe Mitică Popescu, din comedia cu același titlu,

Ileana STANA IONESCU și Ștefan RADOF în *Titanic-Vals* de Tudor Mușatescu. Regia: Dinu Cernescu.

să profite de o conjunctură prielnică și să se îmbogățească, în afară de cavalerismul față de femeia iubită. Spirache din *Titanic Vals*, ajuns în posesia unei moșteniri considerabile, ar putea să facă o frumoasă carieră politică, dar, spre consternarea rudelor și colegilor de partid, el preferă să-și declare cu sinceritate incompetența. În comedia *Seringa* de Tudor Arghezi, vedem că doctorul Pop, pe care scrupulele profesionale îl împiedică să-și exploateze pacienții, ajunge un *paria* în lumea medicală; personajul este un „cinstit cam naiv", nu are „superioritatea inteligenței și abilității" – și, din aceste motive, „totdeauna o să-i lipsească un automobil, un șofeur în uniformă și o casă strălucită". Barierele interioare în calea succesului, într-o lume în care el implică duplicitatea și o psihologie agresivă, sunt însă tocmai virtuțile prin care eroul comic se vădește, în alt sens, superior.

Preferința autorilor se îndreaptă acum, mai insistent ca altădată, spre tipul visătorului, timidului, neajutoratului, ghinionistului. Și, pentru că suntem în universul comediei, nu o dată tocmai acesta este personajul care triumfă, printr-un concurs oarecare de împrejurări. Este reluat aici, în variantă modernă, mitul Cenușăresei: spectatorii au satisfacția de a vedea pe scenă ceea ce rareori se întâmplă în realitate, adică victoria omului modest. Pe această canava comună se țese acțiunea unor piese ca *Mitică Popescu*, *Omul cu mârțoaga*, *Titanic Vals*, *Ultima oră*, *Idolul și Ion Anapoda* ș.a. Printr-un soi de justiție poetică, învinșii se transformă în învingători, iar învingătorii, în învinși. Cum se rezolvă contradicția dintre structura interioară a personajului, care l-ar duce – în viață – spre eșec, și finalul fericit care îl desemnează – pe scenă – ca învingător? Simplu: perspectiva realistă este abandonată, autorii resuscitând vechi procedee ale artei comice. Chiar când surprinde o realitate amară, comedia, punându-și la bătaie arsenalul specific, poate să o îmbrace în culori vesele. Intriga vioaie, imprevizibilă ne conduce spre *happy-end*. Farsa, miracolul și hazardul sunt mijloacele naive, dar mereu convingătoare teatralicește, prin care protagonistul iese victorios din confruntarea cu adversarii ori cu împrejurările.

În unele cazuri, eroul comic – în aparență pasiv și manevrabil – se vădește neașteptat de abil în orchestrarea din umbră a evenimentelor. Spirache din *Titanic Vals* pune la cale o înșelăciune de efect, menită să-i reconcilieze rudele; viclenia bonomă a personajului aduce liniștea într-o familie măcinată de ambiții. Un alt maestru al sforăriilor benigne este Nenea Costică din *Răzbunarea sufleorului* de V.I. Popa; acesta, printr-un șiretlic, își realizează speranța îndelung nutrită: să lanseze în teatru o tânără talentată, dar fără „relații".

În *Ultima oră*, întâmplarea îl proiectează pe conferențiarul Andronic, fără știrea lui, în falsa postură de șantajist; industriașul Bucșan, crezându-se amenințat, ajunge să-i finanțeze cercetările științifice, împlinindu-i visul de-o viață. Contrastul dintre adevărata personalitate a lui Andronic, om onest și candid, și imaginea de escroc periculos sub care îl văd adversarii dă naștere unui comic exploziv. Tot hazardul îi oferă lui Mitică al lui Camil Petrescu posibilitatea de a salva de la faliment banca unde lucrează și de a câștiga dragostea patroanei. Un accident, dar și propria-i ingeniozitate, îl transformă pe Vagabondul din comedia lui Victor Eftimiu *Omul care a văzut moartea* într-un veritabil binefăcător al familiilor de frunte dintr-un orășel de provincie. În *Omul cu mârțoaga*, asistăm la un „miracol" modern. Arhivarul Chirică, disprețuit de toți, ba chiar riscând să treacă drept nebun, îngrijește cu dragoste un cal oarecare și-l propulsează între vedetele turfului; eroul demonstrează puterea magică a credinței și a iubirii, iar forța lui spirituală începe să fie recunoscută de cei din jur. Un alt „miracol", de proporții mai modeste, se petrece în *Idolul și Ion Anapoda*, unde protagonistul, funcționar

mărunt, ghinionist în dragoste şi mereu exploatat de amici, îşi găseşte fericirea alături de Frusinel – o servitoare posomorâtă şi cam neroadă, pe care însă bunătatea funciară a lui Ion o face să-şi dezvăluie feminitatea. În *Visul unei nopţi de iarnă*, Tudor Muşatescu re-scrie practic basmul Cenuşăresei, eliminând alte conotaţii şi reducându-l la intriga sentimentală: sinceritatea şi candoarea unei tinere vânzătoare ce locuia într-o mahala bucureşteană îl cuceresc definitiv pe Alexandru Manea, romancier de succes, răsfăţat al cercurilor mondene.

Uneori ridicole sau excentrice din perspectiva judecăţii comune, personajele din aceste comedii sunt dăruite, în schimb, cu o mare noblețe sufletească. Se desprinde ideea (deloc nouă, dar subliniată acum mai apăsat) că omul nu trebuie judecat după criteriul reuşitei în plan social, ci după norme mai înalte. Dacă nu poate câştiga în înţelesul strict al cuvântului, eroul comic are măcar şansa de a se salva sufleteşte. Miroiu din *Steaua fără nume* o pierde pe Mona, în favoarea prosperului Grig; dar, în timp ce Mona şi Grig îşi reiau existenţa strălucitoare şi rece, lipsită de reală comunicare afectivă, Miroiu se întoarce la vechea lui pasiune, astronomia, care îi satisface deopotrivă setea de cunoaştere şi setea de poezie.

Amărui sau sentimentale, mai incisive sau duios-idilice, scrierile de această factură au avut o funcţiune compensatorie, cum o atestă şi audienţa lor la public. Ele contrabalansează pentru câteva ceasuri, în cadrul strâmt al sălii de teatru, lumea dură a competiţiilor neloiale, a goanei după succes. Valorilor de ordin material le sunt opuse valorile afectivităţii şi ale spiritului. Triumful eroului – „Cenuşăreasă" modernă – este revanşa ce şi-o ia spectatorul de rând asupra unei realităţi care decepţionează.

Gina PATRICHI şi Marcel ANGHELESCU în *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian.

***Tudor ARGHEZI***

# Medalion Valjan

Prezent în două activități servite paralel și permanent, una de avocat și alta de om politic, publicul și, de multe ori, chiar inițiații, fermecați de cel dintâi și făcând coadă la ghișeul celui de-al doilea, nu cunosc de ajuns personalitatea care îi întrece pe amândoi, a omului de teatru și a literatului. Autorul *Generației de sacrificiu* e în toată Europa unul din puținii scriitori de comedie dintr-o epocă în care facultatea râsului motivat și sentimentul ironiei rafinate se pierd în beneficiul mingiei bătute și a pumnului încălțat.

În cele două circuri de observații închise sub sticlă, de purici, maestrul evoluând între cutiile cu insecte, observă, notează și pune de-o parte, deopotrivă și amuzant. Dacă pledoariile sale anunță pe dramaturg și se desfășoară ca niște păienjenișuri, progresiv aderente și ineluctabil pregnante, până la împotmolirea finală a unui adversar, pe nesimțite îmbobinat într-o mătasă invizibilă și primejdioasă, discursurile politice ale acestui mare meșter al graiului și cazuist subtil al ideilor, operează pe materialele vii ale lui Molière, elementul suculenței lui intelectuale.

Trăind o experiență variat complexă, în lumi câteodată opuse diametral și interesat prin natură, cu deosebire la sâmburi și măduve, la esențe și alcaloide, la ceea ce este dincolo de ceea ce pare și înlăuntru, mai jos iscălitul a cunoscut inteligențe imense și voltagii de intelect excepționale, înainte de a fi renunțat la relațiile cu ambianță și cu

ținută sufletească purtată. Aș face o confesiune al cărei defect este de a fi prea directă: inteligența domnului Valjan m-a impresionat întotdeauna ca un har neobișnuit în nici una din planetele pe care le-am străbătut, între misticii, între ezotericii, între teologii, filosofii, literații și revoluționarii unei tinereți petrecută exclusiv între oameni afară de rând – și dacă mi-aș permite vreodată să analizez și să măsor individualitatea acestui creator de impalpabil, aș face-o sub deschizătura cea mai mare de compas. N-aș putea să identific, însă, preferința din care domnul Valjan se socotește într-un interviu ucenicul lui Caragiale. Am avut plăcerea, de care nu se pot bucura mulți din generațiile mele, să-l cunosc și pe acest meșter de la om la om. Diferență de nivel și de capacitate. Caragiale este pe lângă Valjan un primitiv care zugrăvea pe o singură dimensiune și opac, așezând uneori amândoi ochii pe aceeași latură a obrazului și distribuind culoarea nedegradată. Valjan e transparență: toate materialele lui sunt translucide și sintetice: o viață cuprinsă ca un fum mobil în cristalul fiecărui lucru, o însuflețire de lumini și de arome urzesc văzduhul familiar al acestui artist.

Personal, îl urmăresc cu ciuda că nevoile profesionale îl țin legat de activitatea juristului și că o conștiință de cetățean justă îl împinge irezistibil către legitima, într-un sens, luptă politică, încredințat că poate sluji viața colectivă mai puțin cu condeiul decât cu acțiunea. Dacă ceva ar putea să-l hotărască să dea măcar o comedie anuală teatrului românesc, domnul Valjan are calitatea să-i constituie o zestre de repertoriu definitiv.

Cum ar putea să fie decis acest mare contemporan să lucreze pentru literatură mai mult într-o vreme furnicată de atâtea nulități dramatice, care își datoresc un nume mincinos împrejurării minore că „muncesc"?

Schițez acest crochiu dintr-un sentiment de bucurie și aș voi să-i facă maestrului, pe care îl iubesc, o plăcere și să-i definească cititorului nostru un scriitor despre care se scrie prea puțin. Domnul Valjan este și altceva: un om considerabil care a știut să fie și să rămână un bun și etern camarad, un prieten al fiecăruia, oricine ar fi el, și divina lui intelectualitate n-ar avea decât un concurent, dumnezeiasca lui bunătate.

Și nu știu, între un geniu întreg și o bunătate întreagă, șovăi.

(Revista *Vremea,* nr. 432, aprilie 1936)

Suntem în anul 1936. La Teatrul Național se joacă versiunea definitivă a *Generației de sacrificiu,* calitativ net superioară celei jucată cu patru ani în urmă. Publicul, cucerit de verva inepuizabilă a dramaturgului, aplaudase și atunci, dar acum aplauzele se nasc și renasc continuu, chemându-l insistent pe autor la rampă așa cum îl chemase mereu de-a lungul a mai bine de un sfert de veac de când este... Valjan. Lumea continuă să aplaude și solicită insistent să-l vadă pe autorul favorit, dar el, imperturbabil, parcă nici nu aude. Se vor potoli aplauzele! Nu se potolesc, însă, dimpotrivă, ropotul lor crește tot mai mult și prin tumult se aude tot mai frenetic: Autorul!... Autorul!... Autorul! Și scandat: Val-jan!... Val-jan!... Val-jan!

În sfârșit, Valjan se ridică și se îndreaptă spre scărița ce ducea spre scenă. Face pași mici, parcă și-i caută pierduți. Este foarte miop și nu vede pe unde calcă, se împiedică și cade lat în fața publicului care, izbucnind în hohote de râs, îl aplaudă și mai tare. Valjan se ridică, face un semn cu mâna către public să fie tăcere și spune:

– Mai bine să cadă autorul, decât piesa!

Sala ovaționează.

(Text reprodus după volumul *Generația de sacrificiu* de I.Valjan, Editura Minerva, București,1985)

# Scrisoare deschisă a d-lui I. VALJAN către domnul VICTOR EFTIMIU

Primim din partea Maestrului I.Valjan, fost Director General al Teatrelor şi cunoscut autor dramatic, scrisoarea de mai jos, cu rugămintea de a publica:

Stimate Domnule Eftimiu,

Vă amintiţi cu ce bucurie scontam numirea Dumneavostră ca Director General al Teatrelor, pe vremea răposatului gauleiter al Teatrului Naţional, Liviu Rebreanu, care mă persecuta, pentru că eram pe faţă anti-nazist, anti-fascist şi uram de moarte regimul lui Killinger.

Cu aceeaşi bucurie aţi scontat şi Dumneavoastră numirea, care în cele din urmă a sosit. Se pare însă că acest eveniment, v-a prilejuit unele apucături şi defecte de ţinută, care au înspăimântat pe cei mai buni şi siguri prieteni pe care-i aveţi. De aceea, în calitate de prieten vă scriu, ca să vă feriţi de o inconduită care a pricinuit o alarmă generală şi poate avea urmări grave.

Sunt numai ecoul unei revolte generale, înşirând câteva din minunatele isprăvi care discreditează de la început direcţiunea Eftimiu.

Un text formal din legea teatrelor, opreşte pe Directorul Teatrului Naţional şi pe membrii comitetului de lectură să-şi joace piesele, câtă vreme sunt în exerciţiul funcţiunii. În dispreţul legii aţi început prin a reprezenta traducerea Dumneavoastră *Oedipos* din celebra operă a lui Sophocle.

Fireşte, când am văzut *Oedipos* pe afiş, mi-am zis că trebuie să fie cu totul altceva decât vechiul *Oedip* din epoca marelui Nottara. Probabil, o traducere directă din textul clasic, dată fiind cultura universală pe care o posedaţi. Aceasta mi-a dat o primă emoţie. Dar au venit apoi şi altele. În sala de spectacol, un ziarist mi-a spus că autorul va apare pe scenă să mulţumească publicului.

Revelaţia m-a înfiorat, începusem să cred în reîncarnare. Când v-am văzut însă, între actori, înclinând spre public capul lui Sophocle, în versiune albaneză, iluzia reîncarnării a dispărut. Oricum ar fi, *Oedipos* şi Sophocle v-au adus serioase beneficii. Aştept cu o nerăbdare febrilă, la comitetul de direcţie, conturile turneului, ca să văd ce beneficii a putut avea şi Teatrul Naţional, din menţionatul turneu condus personal şi cu o dexteritate bine cunoscută. Aţi impus Teatrului Municipal *Omul care a văzut moartea.* Aţi reprezentat apoi *Sylvette.* La *Sylvette*, nu v-au incomodat prea mult spectatorii, aşa că am putut să-mi dau seama cât de mult poate să întârzie maturitatea artistică a unui scriitor, dincolo de orice epocă de coacere cunoscută de natură. *Sylvette* v-a adus beneficii. E natural să aducă, ocupând afişul Sâmbăta şi Duminica, zile faste pentru toţi autorii, cu talent sau fără.

Sunt informat că premeditaţi, tot în dispreţul legii, reluarea pieselor *Cocoşul negru* şi *Prometeu.* Ţiu să vă amintesc însă, că numitul cocoş a fost de multă vreme consumat – nu din timpul crizei de alimente – de autori dramatici, de o talie cu adevărat superioară: George Mihail Zamfirescu, Mircea Ştefănescu, Victor Ion Popa, Muşatescu şi n-au mai rămas nici fulgii din el.

La rând vor veni desigur *Marele duhovnic, Meşterul Manole, Stele căzătoare* etc. În acest etc. intră, fără îndoială, întreaga Dumneavoastră operă dramatică.

Caut să-mi imaginez modul în care aceste piese sunt primite la Teatrul Naţional. Aţi realizat un acord perfect între autorul dramatic Victor Eftimiu şi Directorul Teatrului Naţional Victor Eftimiu. Bănuiesc că lucrurile se petrec astfel: Autorul dramatic Victor Eftimiu prezintă, cu sfială şi emoţia caracteristică autorilor dramatici, piesele sale, domnului director. Domnul Director Victor Eftimiu le

examinează și dă hotărârea în plin entuziasm: „Sunt bune domnule... Foarte bune... Geniale... Să le jucăm imediat".

Dar scena aceasta intimă provoacă în cercurile artistice atâta uimire, încât intelectualii inițiați vor ajunge, până la urmă, la convingerea că autorul dramatic Victor Eftimiu, v-a mituit ca să-i jucați piesele.

Cred că este numai un defect de optică. Nu este de mirare ca la o vârstă înaintată spiritul să devie confuz.

Beneficii din *Oedipos,* beneficii din turnee, beneficii din *Sylvette,* beneficii din *Omul care a văzut moartea.* Confundați, cred, Teatrul Național cu o moșie părintească sau cu un fond de negoț alocat cu generozitate de partid.

De ar fi numai atât. Dar nu uitați nici familia. Nepoțelul avansat și soția Dv. – D-na Agepsina Macri Eftimiu, – numită societară pe viață la Teatrul Național. Este evident că o persoană mai apropiată nu puteați găsi. Ce vor fi gândind însă d-nele Voiculescu și Buzescu despre acest dar marital?

Oricine a avut curiozitatea să asiste la inaugurarea solemnă a deschiderii Teatrului „Sf.Sava" a plecat cu impresiunea unei sărbători de familie.

Încă un fenomen care ne pune pe gânduri. O dată cu venirea Dumneavoastră la Teatrul Național, au început să plece actorii. Până acum știam că fug numai spectatorii. A plecat George Vraca. A plecat Calboreanu, Bălțățeanu și Anastasiad, s-au angajat seral la teatre particulare. A plecat Șahighian, cel mai bun director de scenă al teatrului. A rămas numai d-nul Victor Bumbești, primul comic al direcțiunei noastre de scenă. În schimb, elemente dubioase din teatrele particulare pătrund cu semnătura Dumneavoastră în Teatrul Național.

Ați înființat încă două teatre, „Sf.Sava" și „Matei Basarab", în care se joacă cu sala goală, în timp ce la alte spectacole se refuză biletele.

Nici un repertoriu, și conduceți trei teatre. Nici un program de activitate anunțat. Totul lăsat la voia întâmplării și a capriciului. Suntem în luna ianuarie și n-ați jucat nici o piesă originală afară de piesele Dumneavoastră.

Deficitul Teatrului Național se agravează pe zi ce trece.

Piesele intră în repetiție și sunt scoase brusc din repetiție, haotic, din simplu capriciu. Regizorii se vaită că nu pot păstra ordinea distribuției și a spectacolelor. Nici bombardamentul german n-a adus atâta dezordine la Teatrul Național.

Un exemplu tipic al dezordinei de astăzi este ceea ce s-a petrecut cu piesa mea *Norocul.* Ați hotărât să jucați această piesă, admisă de comitetul de lectură și pe care Liviu Rebreanu a boicotat-o din motive politice. Comedia a intrat în repetiție și s-a repetat. Rând pe rând au venit actorii distribuiți, să vă spună că lucrarea are însușiri excepționale și se prevede un succes imens. Actorii au păcătuit prin exces de generozitate față de mine, și prin exces de cruzime față de dv., care erați tot autor dramatic [...]. Utilizând dualismul care v-a permis până în prezent să fiți și director al Teatrului Național și autorul cel mai jucat, ați dat ordin ca *Norocul* să fie scos din repetiție. A urmat după aceea o serie de „duceri" și „ponturi" și „alibiuri" sud-occidentale, care amintesc tot ce trebuie uitat și iertat din viața Dumneavoastră.

Pe cât se vede, interesele Dumneavoastră personale și familiale conduc în ceasul de față Teatrul Național. Dar ce face d-nul Ministru al Artelor?

Pentru Domnia-Sa această scrisoare este o primă înștiințare, iar pentru Dumneavoastră un avertisment, care n-aș dori să ia forma unei acțiuni în Justiție.

Termin cu acele cuvinte de neuitat ale regretatului George Mihail Zamfirescu: „Să fim serioși, Domnilor. Aici facem teatru ... nu facem Eftimiu".

Vă rog să primiți, etc.

I. VALIAN

*(Jurnalul de dimineață,* miercuri 10 ianuarie 1945)

# SCENOGRAFI – INTERFERENȚE

**Ion PARHON**

## Viorel Penișoară-Stegaru – 70

**S-a născut la 5 iulie 1934 în comuna Duda-Epureni județul Vaslui. Studii liceale în Huși (fosta reședință a județului Fălciu).**

**Arestat în mai 1950, pentru delictul de uneltiri contra orânduirii sociale. Un an de închisoare politică la penitenciarul din Galați (1950–1951). În perioada domiciliului obligatoriu (1951–1959) termină Liceul Clasic Iași, secția serală, și Școala Medie de Artă Plastică.**

**În anii 1954–1960 este student la Academia de Artă Plastică „N. Grigorescu" București. După absolvire, în anul 1960, pleacă la Craiova unde va rămâne pentru totdeauna.**

**Pictor scenograf la Teatrul Național, unde lucrează la spectacole din dramaturgia clasică și modernă. (Euripide, Shakespeare, Molière, Gorki, Cehov, Caragiale, Sorbul, Sebastian, Baranga, etc.) Semnează scenografii și la Iași, Bacău, Tg. Mureș, Brașov, ș.a. Peste 150 de montări.**

**Începând cu anul 1961, expune la toate saloanele municipale și județene din Craiova, Tr. Severin, Petroșani, Deva, Slatina, Rm. Vâlcea.**

**Este prezent cu lucrări de grafică și pictură la Salonul Național București: edițiile, 1961, 1966, 1967, 1968, 1971, 1972, 1978, 1981.**

**Expune lucrări de scenografie la saloanele naționale: 1967, 1972, 1976, 1979, 1982, 1985.**

**Expune lucrări de scenografie la saloane internaționale: Havana (Cuba), Cvadrienala de la Praga (Rep. Cehă), Trienala de la Novi-Sad.**

**1977: expoziție de grup la Dzintari–Riga (Letonia).**

**1984, 1987, 2004: expoziții personale de pictură.**

**1994: expoziții de pictură, grafică și scenografie la Craiova.**

**1992: expoziții personale în Franța (Dijon, Angers, Vois in Le Bretonn Eaux).**

**Realizează afișe de spectacol și publicitare, ilustrații de carte, grafică publicitară, lucrări de artă monumentală etc.**

**Lucrări de for public la Craiova: tapiseria *Teatrul și Viața* – Teatrul Național; *Spicul și soarele* – Casa Cărții.**

**Distincții:**

**1981 – Premiul Institutului Culturii pentru scenografia spectacolului *Hoțul de vulturi* de D.R. Popescu, Teatrul Național din Iași,**

**1983 – Premiul al II-lea al Ministerului Culturii pentru scenografia spectacolului *Politica,* Teatrul Național Craiova.**

**1985 – Premiul I la Gala Dramaturgiei Contemporane Timișoara.**

**1986 – Premiul I la Gala Teatrului Istoric Craiova.**

**1989 – Premiul revistei „Teatrul" pentru decorurile la spectacolul *Paznicul de la depozitul de nisip* de D.R. Popescu.**

**1997 – Premiul pentru performanță la Festivalul Dramaturgiei Contemporane Brașov.**

Chiar dacă Naționalul din Bănie „a luat vacanță", unul dintre veteranii acestei scene, dar și dintre cele mai tinere spirite și inimi, scenograful, pictorul și graficianul **Viorel Penișoară-Stegaru** ne-a invitat la o amplă **Expoziție retrospectivă** găzduită de Palatul „Jean Mihail" (Muzeul județean de artă), sub semnul unei duble sărbători: 70 de ani de viață și 45 de ani de activitate profesională, viu apreciată atât în lumea Thaliei, cât și în aceea a simezelor. Născut pe meleaguri moldave, la Duda, în județul Vaslui, ca fiu de preot, de la care a păstrat și respectul duhovnicesc, dar și încrederea în esența luminoasă a ființei, și-a făcut studiile de scenografie în București, la Academia „Nicolae Grigorescu", sub îndrumarea profesorilor Walter Siegfried, Toni Gheorghiu și Alexandru Brătășanu. Tot acolo studiază pictura de șevalet cu Cămăruț, Gh. Șaru și Catul Bogdan. Ajuns la Craiova, reușește o rapidă integrare în ambianța oltenească, prin firea lui sociabilă, prin nevoia de prieteni și generoasa deschidere către prieteniile durabile, fapt ce

Decor la *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale.

se face simțit atât în activitatea scenografului, printr-o carieră strălucită, cât și în participarea, timp de peste patru decenii, la expoziții de pictură și scenografie deschise în Bănie și București, dar și la Praga, Riga, Novi Sad, Havana, ori în Franța, la Dijon, Angers și Voisins les Bretonneaux. În tot acest timp s-a remarcat și prin lucrări de artă monumentală (mozaic, tapiserie), una dintre ele aflându-se chiar în marele foaier de la Teatrul Național din Craiova. În cele peste 150 de spectacole la care a realizat decorurile și costumele, Viorel Penișoară și-a apropiat meritele unui profesionist autentic prin inteligență artistică, prin fantezie și gust rafinat, la care s-a adăugat onestitatea sa exemplară, ce l-a ajutat să conlucreze în chip benefic cu importanți regizori, dar și cu foarte tineri directori de scenă, printre care Cristian Tudor Popescu și Claudiu Goga, în momentul de față pregătind un nou spectacol cu o piesă de John Elsom, în regia foarte tinerei Anca Maria Colțeanu. Ne sunt încă vii în memorie contribuțiile sale remarcabile la realizarea unor spectacole reprezentative, cum au fost *Conul Leonida față cu reacțiunea*, *Cerere în căsătorie* (amândouă spectacole încununate cu premii naționale) și *O noapte furtunoasă*, la Brașov, *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare, la Teatrul Național din Târgu Mureș, *Troienele* de Euripide, *Paznicul de la depozitul de nisip* și *Regii pețitori* de D. R. Popescu, *Cezar și Cleopatra* de George Bernard Shaw, *Henric al IV-lea* de Pirandello, *Îmblânzirea scorpiei* de W. Shakespeare și multe altele la Naționalul craiovean.

În expoziția de la Palatul „Jean Mihail", criticii și publicul numeros, care au onorat vernisajul, au remarcat lirismul și dramatismul viziunii sale asupra unor motive de largă circulație în arta universală, conotațiile personale, de o incitantă încărcătură metaforică și narativă, ce însoțesc aceste motive și definesc puterea

Machetă de decor pentru un spectacol cu subiect religios.

lor de seducție. O mică „iconografie" a florilor – uleiuri și pasteluri – dar și a nudului, surprins în expresii plastice de o nobilă distincție, minunatele sale peisaje (în ulei și în desene) din Veneția, din Spania și Egipt, ori de la Cumpătu, dezvăluindu-ne fie iscusința „punerii în pagină", fie delicata complementaritate a tonurilor, când calde, când tensionate, respirând neliniște, cât și acele scene „de teatru", de carnaval venețian, cu măști, ori cu personaje misterioase, ca acei „arlechini infirmi" care, dincolo de neputința sprijinirii în cârje, își sprijină privirile pe imaginea unor „splendori apuse", ne aduc mărturia unei creații excepționale, unde frumosul nu se identifică o clipă cu calofilia, iar neliniștea este întotdeauna discretă, lăuntrică și, prin aceasta, cu atât mai convingătoare. Lipsesc gesturile ostentative, dorința epatării cu orice preț, violența ori vulgaritatea, sau acele cochetării cu imperativele de ordin comercial, ce se răsfață astăzi prin „saloanele" de lux ori de mahala ale artei.

Continuată în ... grădina casei sale, unde artistul ne-a întâmpinat alături de minunata lui soție, Steluța, profesoară de franceză, și de cei doi copii, fiica și băiatul – ajunși acum ei înșiși la vârsta întemeierii familiei – această mică dar semnificativă sărbătoare, pentru el și pentru arta românească, și-a aflat un sugestiv pandant în „decorul" plin de prospețime al naturii și al culorilor, cu multe flori, cu mobilier simplu, protejat de nuci și cireși, cu chioșcul de vară „cehovian", ori cu peretele exterior al atelierului străjuit de obiecte populare însuflețite de ... instinctul său scenografic, în mijlocul cărora se detașează „tiuga" într-o mare varietate de forme și dimensiuni. La cumpăna dintre o stagiune ce a trecut și alta care bate la ușă, această ivire în public a creatorului de spectacole, el însuși un „om-spectacol", prin histrionismul mereu în acțiune, bunătatea atitudinii și

*Lumină orientală*, Spania – 2000.

vioiciunea tinerească a privirii, ne îndeamnă să redescoperim un teritoriu al ingenuității și al tihnei sufletești, într-o lume și un timp pândite de egoism, violență, îndoieli, trădări și schisme ce își fac nedorita prezență chiar și în sanctuarul artei.

# Hristofenia Cazacu...

... A lansat la UNITER, în cadrul Saloanelor Culturale, două albume de artă ce-i reflectă deopotrivă creația de pictoriță și scenografă.

**Pictor scenograf. S-a născut la 27 decembrie 1929 în Constanța. Și-a făcut studiile la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București și la Academia de Artă „I.E. Repin" din Leningrad (1950–1956), mergând ulterior la cursuri de specializare în Cehoslovacia (1966), Germania Federală (1967) și S.U.A. (1971). Este membru al Uniunii Artiștilor Plastici. A funcționat ca prim pictor scenograf la Opera Română din Iași (1957–1974) și la Opereta de Stat din București (1974–1977), iar ca pictor scenograf la Opera Națională din București (1977–1985) și la Associazione Balleto Classico din Reggio Emilia–Italia (1985–1995).**

**A realizat scenografia și costumele la peste 150 de spectacole, susținute pe scenele Operei Române din Iași, Operetei Naționale din București, la Timișoara, Galați, Constanța, Botoșani și Craiova, pe scena Teatrului Național din Weimar, a Operei Naționale din Ruse și a Operei Populare din Sarajevo; a efectuat turnee în Germania, Elveția, Statele Unite ale Americii, China, Olanda și Luxemburg.**

**Distincții:**

**1967 – Premiul I pe țară, conferit de Uniunea Artiștilor Plastici, secția scenografie;**

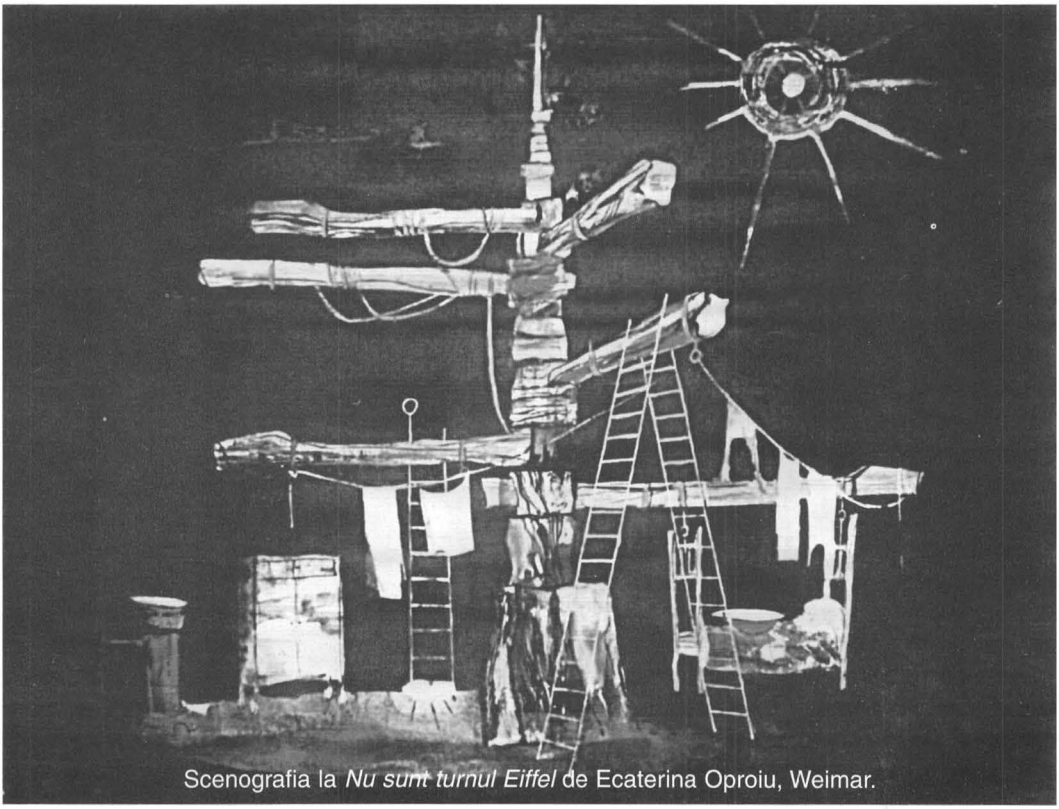
**1968 – Medalia „Meritul Cultural" Clasa I;**

**2000 – Diploma conferită de Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian", pentru îndelungata și valoroasa activitate artistică;**

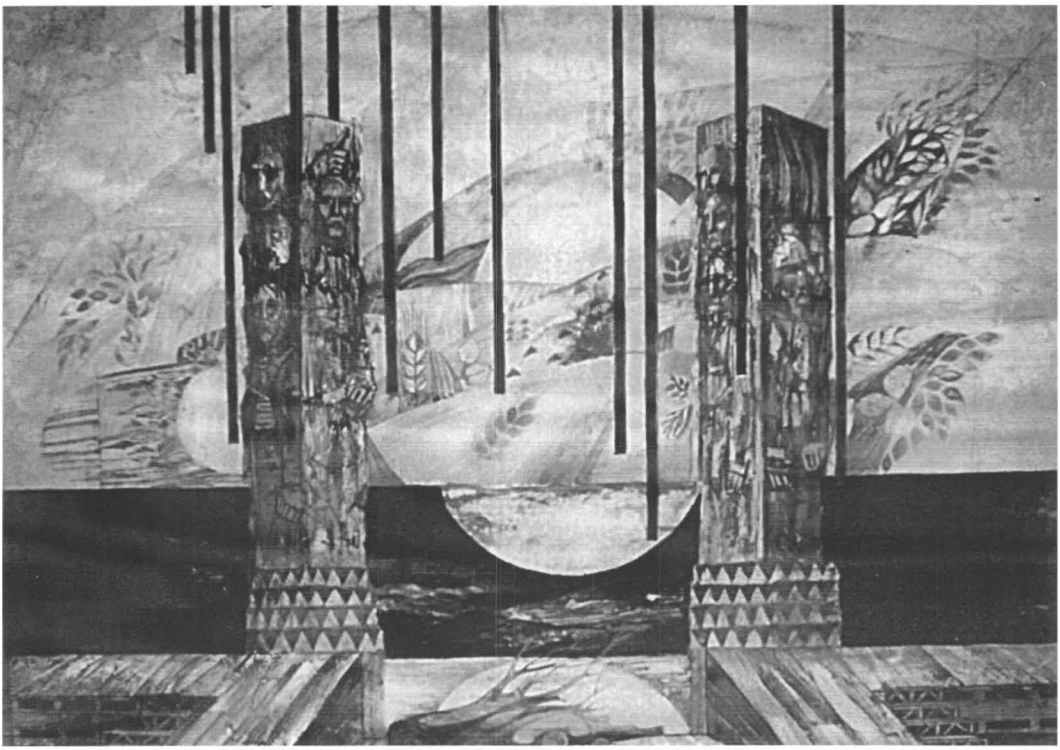
**1968 – la Festivalul Teatrului din Botoșani, a primit Diploma de Onoare pentru cea mai bună scenografie, a spectacolului *Luceafărul* de Barbu Delavrancea.**

**A participat la Trienala de scenografie București din anii 1961, 1967, 1971, 1979 și Cvadrienala din Praga în 1971.**

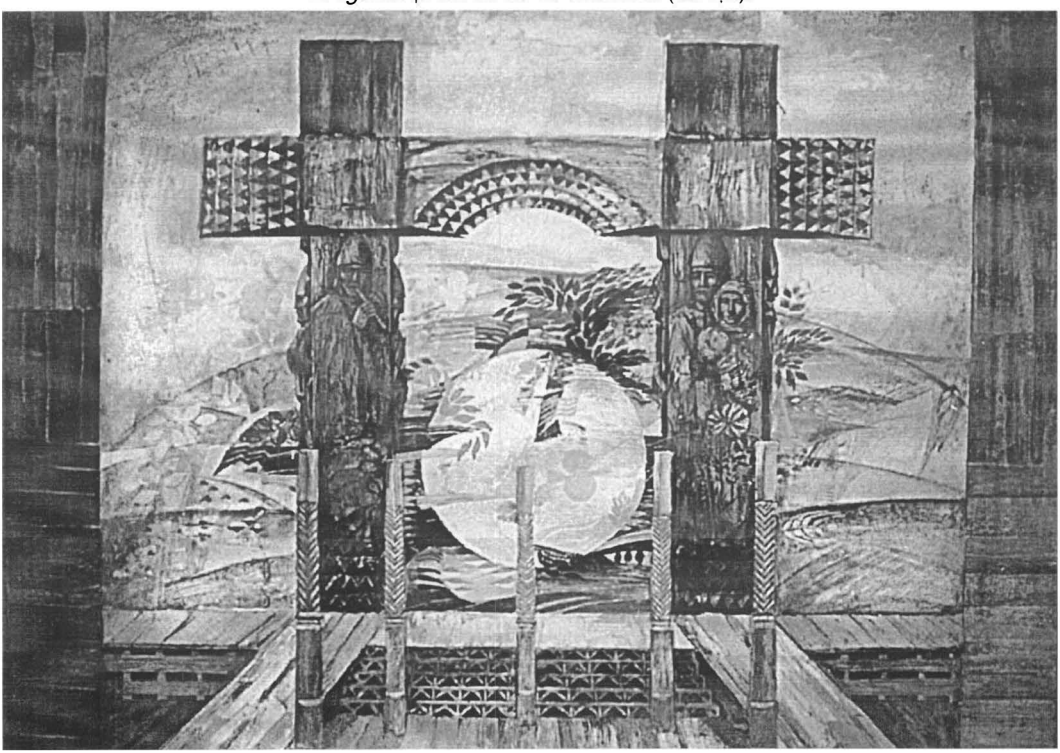
**Expoziții personale de pictură și scenografie: Iași, 1958, 1960, 1996; București, 1967, 1970, 1979, 1981, 1996 și 1999; Cluj, 1998; Reggio Emilia, 1990; Dortmund, 1999. Expoziții de grup: Fuldabruk 1998; Reggio Emilia 1990 și 1995; Hamburg 1991 și 1994; Schwerin 1992; Gustrov 1993; Gelesenkirke 1994.**

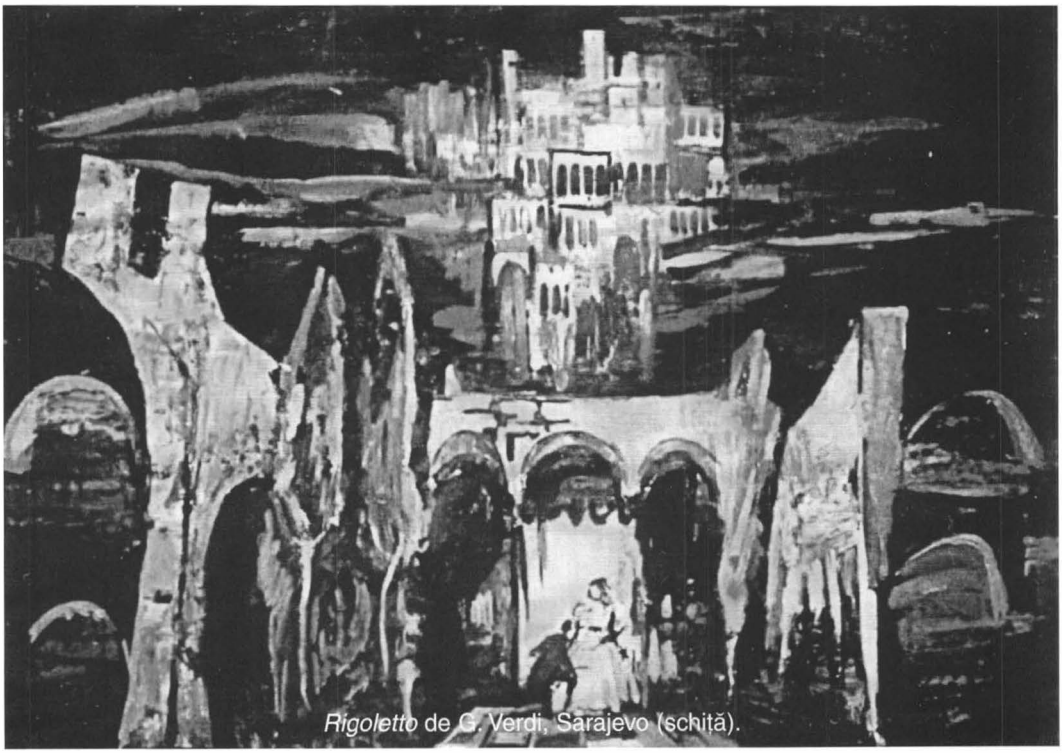


Scenografia la *Nu sunt turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, Weimar.

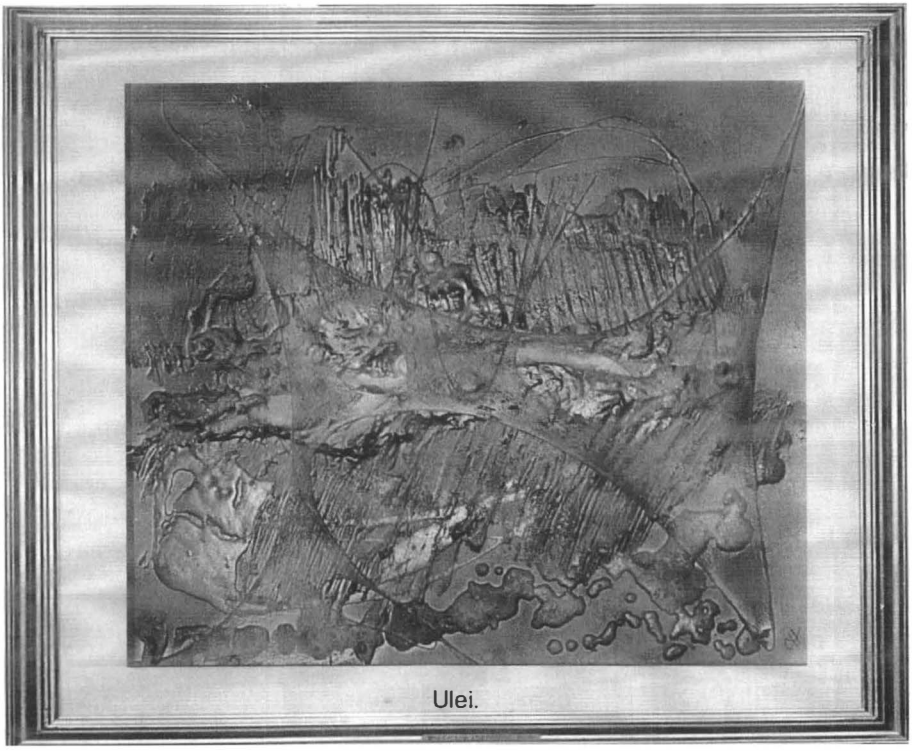


*Dragoste și Jertfă* de C. Trăilescu (schițe).





*Rigoletto* de G. Verdi, Sarajevo (schiță).



Ulei.

***Cristina MODREANU***

# Iuliana Vîlsan: „Ne suntem necesari unii altora"

*La începutul lunii iulie, la Galeria Posibilă, a avut loc vernisajul unei expoziții care avea de-a face în egală măsură cu teatrul și cu arta plastică.* ***Iuliana Vîlsan,*** *artist plastic cunoscut și pentru creațiile sale de pe scenă, a oferit publicului o serie de desene inspirate din concepția spectacolului* **Leonce și Lena,** *în regia lui Alexandru Dabija și scenografia lui Dragoș Buhagiar. Evenimentul, supranumit „Ne suntem necesari unii altora", a marcat debutul unui proiect gândit de Alina Moldovan, la Teatrul Odeon, constând în realizarea unor caiete-program care să fie și mici albume de autor.*

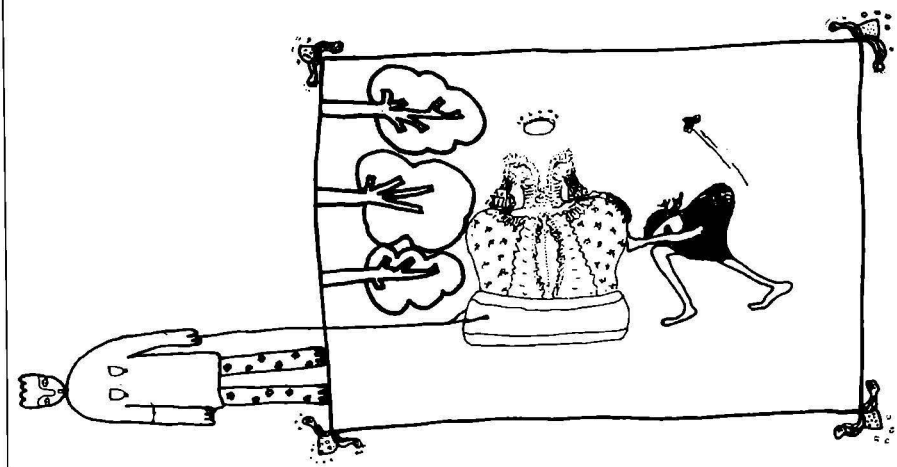
Teatrul și dansul pot vorbi despre un mare sculptor (*Moi, Rodin*), dansul poate povesti istoria unei societăți (*Stars High in Amnesia Sky*, coregrafia Mihai Mihalcea), o pictoriță poate desena inspirată de un roman (Ana Ilfoveanu/ *De ce fierbe copilul în mămăligă*) etc. Că artele interferează, iar evenimentul cultural al sfârșitului de secol XX include sincretic toate artele e, deja, bine știut. Nu numai creativ, ci și din motive ce țin strict de promovarea artei, nu poate fi decât binevenit acest amestec, iar rezultatul ar trebui să fie, cel puțin teoretic, multiplicarea numărului de receptori ai actului cultural cu numărul de arte diferite combinate în această mixtură.

De aceea, mi se pare foarte inspirată ideea Alinei Moldovan de a face din caietele-program ale spectacolelor de la Odeon mici albume de artă. Din toate punctele de vedere: e *un semn de creativitate* din partea secretariatului literar, care, altfel, doar compilează niște informații și așază în pagină câteva fotografii; apoi e *un semn de respect pentru public*, care nu mai e considerat, din start, incapabil de a procesa mesaje de alt tip decât text; nu în ultimul rând cred că această colaborare poate contribui la *întreținerea unei benefice atmosfere de creativitate* pe parcursul construirii spectacolului.

Ca destinatar, pot spune că prima reacție e una de surpriză. Un caiet-program precum cel de la *Leonce și Lena* e de natură să spulbere prejudecăți, așa cum au mai încercat în ultimul timp caietele spectacolelor de la Odeon – la *Gaițele*, la *Ficatul meu e fără rost*, ș.a. – fiindcă transmite ceva, iar mesajul e complementar celui purtat de textele de acolo sau de spectacol, îl îmbogățește. Dar, după surpriză vine înțelegerea faptului că e vorba de un spectacol în sine, inspirat de pregătirea celui de pe scenă, dar care poate inspira, la rândul lui. E un spectacol de sine stătător, care nu repetă și nu imită nimic (așa cum fac imaginile din spectacol, un fel de bucățele gata mestecate pentru ca eventualul spectator să știe „ce gust are spectacolul pe care vrea să-l vadă") și care le poate copleși pe celelalte.

În amintirea mea, desenele Iulianei Vâlsan vor rămâne mereu legate de imagini din spectacolul lui Alexandru Dabija și vor funcționa, într-un fel, ca *madlena* lui Proust: o prăjitură al cărei gust putem doar să ni-l imaginăm.

Ironia vine şi împinge vraja spre un exces eliberator: reflectarea în oglindă se inversează, începe să schimonosească: gândirea se distanţează de ea însăşi, conştiinţa se desprinde de imaginea ei; Narcis este dezlegat, eliberat de fascinaţia muritoare. Căci propriul lui chip i se înfăţişează ca „obiect ridicol".



## *George BANU*

**Iuliana Vîlsan** aparţine în mod natural modernităţii concepute azi ca permanent refuz al limitelor şi cult al comunicării între arte. Separaţia e acum arhaică şi căutarea autonomiei vetustă. Totul dialoghează, se altoiesc corpuri străine, se îngemănează practici vecine. Teatrul, pictura, sculptura.... Nimic nu e pur, totul e în mişcare, instabil şi permanent. Iuliana Vîlsan navighează cu graţie în aceste teritorii nedefinite unde balizele au dispărut. Cărei arte îi aparţine? Ce caută? Unde? Ea e un electron liber ce nu se teme de rătăcire.

Prima întâlnire, lângă Mihai Măniuţiu, şi el atras atunci de extinderea teatrului. Formaţia, ştiam, îi era de plastician, dar funcţia imprecisă. Ea era peste tot şi niciunde. Din zori până noaptea târziu. Devoţiunea îi era totală, dar identificarea imposibilă. Era deschisă şi această disponibilitate avea putere de contagiune a unui surâs de copil. Plasticiana care era hărăzită solitudinii găsea astfel o comunitate, nu era singură, ci integrată şi asimilată. Şi acesta era sensul profund al prezenţei sale: depăşirea însingurării. Lucrul alături de alţi artişti, puţin străini, dar totuşi, înrudiţi, o terapie. Şi cine ştie, o formare.

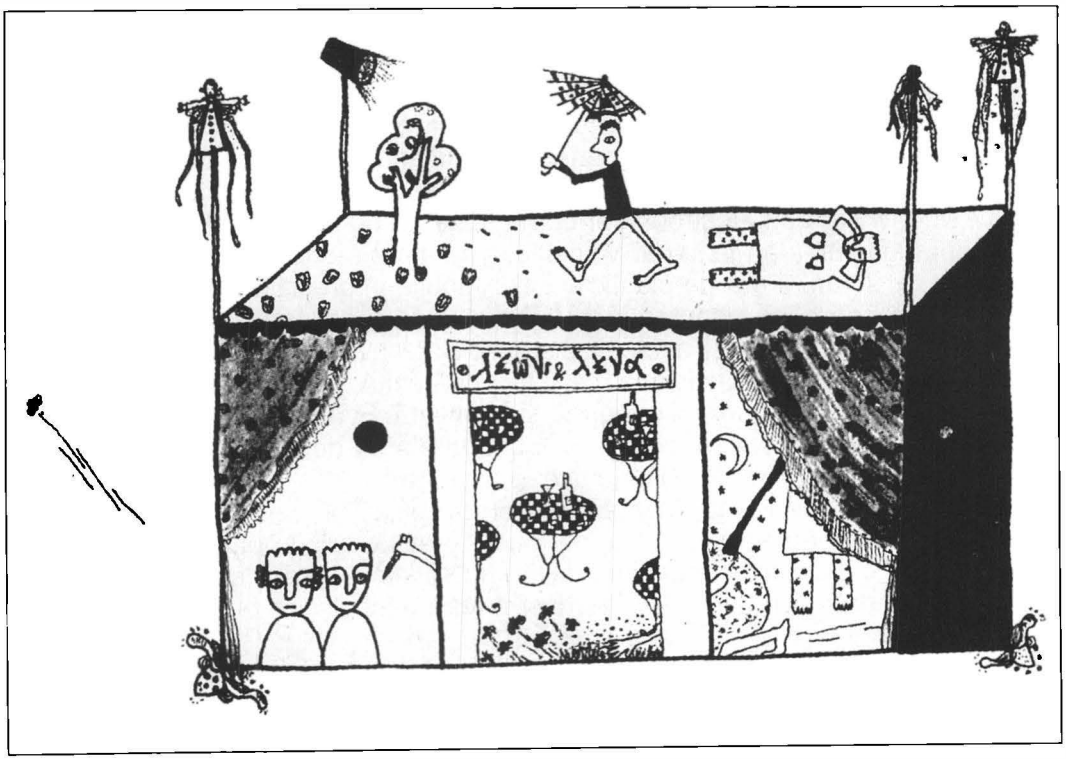
Apoi, într-o noapte, la Weimar, faţa ei de „pitic" luminos m-a înspăimântat. Livida şi epuizată, ea surâdea încă, dar cu ce preţ... o aripă neagră plutea asupra ei. Mi-a fost frică. Ochii, acest ultim adevăr, nu se stinseseră şi acum încă nu i-am uitat. Acolo, printre prieteni care se despărţeau, dincolo de boală, ei dădeau o lecţie de curaj.

Un an mai târziu, la Cluj, împreună cu Mihai Măniuţiu, Iuliana Vîlsan concepea ceea ce, pentru mine, rămâne cea mai neuitată instalaţie teatrală. *Uitarea,* text-eseu ce-l semnasem, se juca în faţa unei imense săli de teatru, populată doar

de mirese, imobile și perfecte. Asistență fantomală. Alb de cununie și linţoliu de prinţesă. O viziune plastică și un teatru al minții. O pecete de neșters. Dar, până la urmă, mi-am spus atunci, culoarea uitării nu e tocmai albul... aceeași ca și a începutului? Așa, cercul se inchide și extremele se cunună. Instalația de la Cluj avea puterea definitivă a unei metafore absolute. Secretă și persistentă.

Altundeva, pe paginile unei cărți de Mihai Măniuțiu sau în atelierul ei, i-am văzut „operele minuscule", termen ce parafrazează titlul unei culegeri intitulate „Vieți minuscule". Când se desenează o linie nesigură, când pe un fond albastru apare o broderie de altădată, petice de vis, grafitti lirice. Ca desenele lui Miró la care mă gândesc acum, ieșind de la vernisajul retrospectivei sale. Iuliana Vîlsan are ceva din minimalismul sentimental pe care marele catalan l-a impus nu singur, spune el, ci pornind de la economia lui Hokusai. Sunt familii artistice care se constituie în timp și ai căror membri se luminează reciproc. La Iuliana Vîlsan, ca și la Miró, minimalismul nu e sistematic, auster și teoretic, ci ludic. Jocul, mereu jocul... ea știe să se joace în viață și în artă. Pe un fond însă de exigență pe care pudic îl ascunde.

La Iuliana Vîlsan, în tot ceea ce face, dincolo de dispoziția artistului, recunoaștem etica artizanului, gustul pentru adevăratul produs din implicarea până la capăt, tacit și modest, în fiecare act, în fiecare culoare și gest. Iuliana Vâlsan e un amestec de ușurință și concentrare: și astfel din nou se apropie Miró. Ca el, lucrând, ea ne încurajează și se încurajează. *Ne suntem necesari unii altora.* Nu numai nevoia de a se exprima se impune aici, ci și aceea de a ni se adresa. E o formă de socialitate estetică, invitație pentru a împărtăși o experiență comună. Arta, o clipă, reunește.



*Ion PARHON*

*Portret*

# PÉTER Hilda.

La numai șapte ani de la absolvirea Liceului teoretic „Mikes Kelemen", din Sfântu Gheorghe, și doi ani de când a ieșit de pe băncile Universității de artă teatrală și cinematografică „Szentgyörgyi Isvan", din Târgu Mureș, la clasa profesorului Kovács Levente, tânăra actriță **Péter Hilda** a reușit să se impună în atenția criticilor și a publicului prin talent și sensibilitate, puterea de interiorizare ieșită din comun, precum și o rară disponibilitate de a traversa cu dezinvoltură partituri și trăiri afective dintre cele mai diferite. În ultimii ani de facultate, aceste calități au ieșit la iveală în chip convingător în roluri ca Sally Bowles, din *Cabaret,* Ana Petrovna, din *Platonov,* bufonul din *A 12-a noapte,* Hippia, din *Tragedia omului* de Madách Imre, și Olga, din *Profetul Ilie* de Tadeusz Slobodzianek, spectacol pus în scenă de valorosul regizor Bocsárdi

László, care a fost întâmpinat cu mare interes și entuziasm la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, în 2003, unde, sub semnul performanței de pe scena din curtea Muzeului de Istorie, interpreți și spectatori au sfidat aversele de ploaie și au sărbătorit prin aplauze izbânda acestei trupe, apreciată astăzi și dincolo de hotarele țării.

Fie într-o partitură comică din *Puricele în ureche*, de Georges Feydeau, sub bagheta regizorului Kovesdy István, dar mai ales în roluri de un intens dramatism, așa cum au fost Reghina, din *Miracolul,* după piesa *Pasărea cântătoare,* de Támasi Aron, „patronul spiritual" al scenei care a adoptat-o, apoi, Julieta, din celebra capodoperă shakespeariană *Romeo și Julieta,* sau Euridice, din *Antigona,* de Sofocle – toate aceste performanțe fiind în chip determinant legate de profesionalismul regizorului Bocsárdi László – actrița a surprins asistența printr-un joc de mare profunzime emoțională, în care se împletesc mimica deosebit de expresivă, gestul de o remarcabilă spontaneitate și binevenită pregnanță, când băiețos, abrupt, fără echivoc, când dominat de feminitate ori de o misterioasă ambiguitate, sau prin mișcarea de o plasticitate menită tot timpul să dea seama de furtunile lăuntrice ale firii.

Cu statura sa de ... voleibalistă, chipul mai tot timpul acoperit de o paloare contrazisă doar de privirea vioaie, pătrunzătoare, adeseori arcuită în nerostite întrebări, nu s-a așteptat să prindă roluri lovite de celebritate: „Când domnul Bocsárdi mi-a spus că vrea să joc rolul Julietei, la început, m-a bufnit râsul, apoi m-am întunecat de supărare. Eram sigură că glumește. Nici când am ajuns la repetiții n-am fost convinsă că voi reuși. M-a cucerit dorința sa de a aduce pe scenă o altă Julietă, decât cea atât de frumoasă, imaginea obișnuită din piesele și filmele văzute, m-a ambiționat pasiunea regizorului de a pune toată povestea să vibreze pentru publicul de astăzi, pentru credința în om, în iubire și, mai presus de toate, în artă. Toate spectacolele în care am lucrat cu domnia-sa cred că ne-au insuflat mie și colegilor dorința fierbinte de a sluji o idee înaltă, o miză importantă pentru timpul în care trăim. Încă de când am văzut spectacolul cu *Nunta însângerată,* am simțit că este regizorul care te poate conduce la mari performanțe. De această dată, când mi-a încredințat cele două roluri, Șen Te și Șui Ta, din *Omul cel bun din Seciuan*, de Brecht, n-am mai râs. M-a apucat spaima. Nădăjduiesc din toată inima să nu-l fi dezamăgit". Am văzut spectacolul la premieră, la Sfântu Gheorghe, apoi la Sibiu, în Festivalul Internațional de Teatru, în condiții mult mai puțin fericite, de la Casa de Cultură a Sindicatelor. Într-o distribuție care nu ducea lipsă de interpreți excepționali, în frunte cu Kicsid Gisella („sacagiul"), Pálffy Tibor („aviatorul ratat" de care se îndrăgostește Șen Te), Szabó Enikö („mama aviatorului"), Szabó Tibor, Vata Lorand și Mátray László (cei trei zei) și alții, actrița evoluează cu o siguranță și o prospețime ce conferă adevăr artistic și emoțional atât eroinei, „o prostituată" sub straiele căreia se ascunde „un înger de mahala", cu suflet și putere de dăruire ce amintesc în final de sacrificiul biblic al Mariei, cât și „vărului Șui Te", rol împlinit în travesti, personaj menit să o apere pe această adevărată efigie a bunătății de mercantilismul și ticăloșia celor din jur. Nădăjduim că și publicul din Capitală și din țară va avea ocazia s-o reîntâlnească pe Péter Hilda în această dublă creație dintr-un spectacol „marca" Bocsárdi László și să observe, încă o dată, adevărul spuselor lui Corneille: *„Valoarea nu așteaptă ca vârsta s-o măsoare"...*

## *Valentin URITESCU*

# INTERVIURI

# „Cât sunt cu picioarele pe pământ, mă simt bine"

**Am vrut de multă vreme să stau de vorbă cu Valentin Uritescu. Aproape că uitasem de promisiunea asta când l-am văzut într-un minunat interviu în emisiunea Eugeniei Vodă. Interviu după care a primit telefoane de la oameni care plecaseră. Și care au fost impresionați de dorința sa de a rămâne „îngropat până la mărul lui Adam" în pământul din care se trage. Am pus mâna pe telefon și am vorbit, mai apoi, lângă masa de lucru la care încearcă de ceva vreme să pună în ordine „povestea" sa. Am vorbit lângă o doamnă cu chipul senin pe care o iubește nespus după aproape 40 de ani de căsnicie. Mai târziu, ne-am întâlnit și pe culoarele radioului, unde mai vine din când în când și înregistrează. Am vorbit despre câte-n lună și în stele, dar mai ales despre locul unde se simte de netăgăduit.**

**Claudia LIPAN:** *Domnule Uritescu, cu ce gânduri ați ajuns în București în acei ani '60 și cum ați pornit pe drumul artei teatrale?*

**Valentin URITESCU:** Viața mea a fost foarte zbuciumată în problema cu teatrul. Am suferit de foarte tânăr din pricina unui sindrom extrapiramidal, o

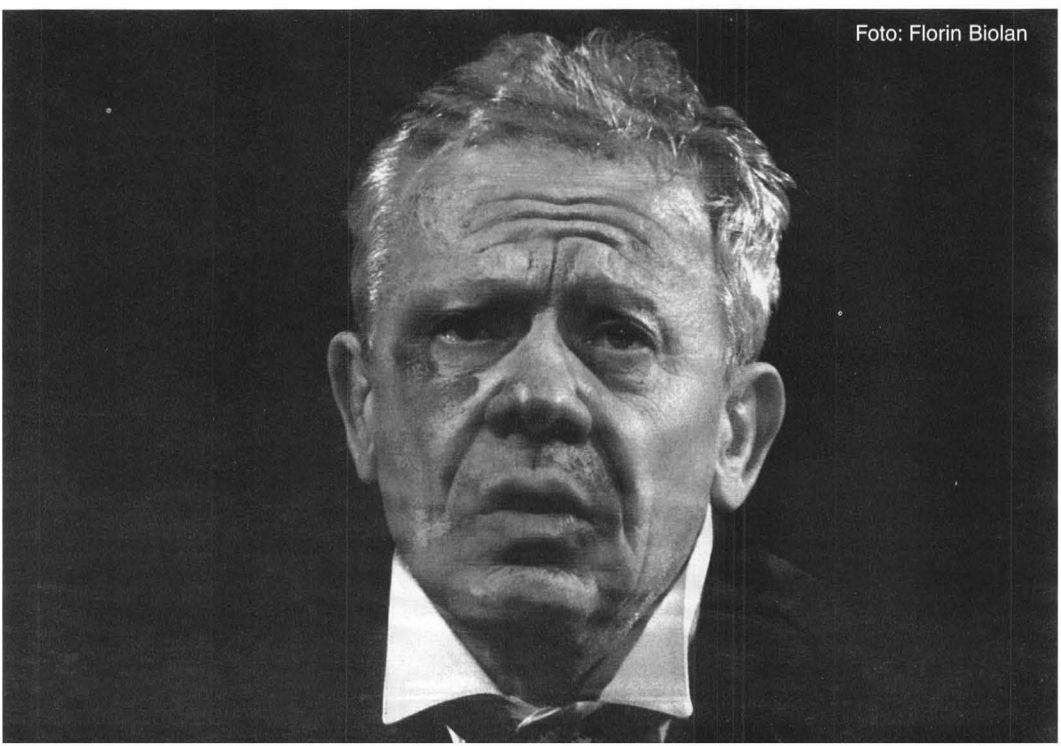


Foto: Florin Biolan

Foto: Florin Biolan

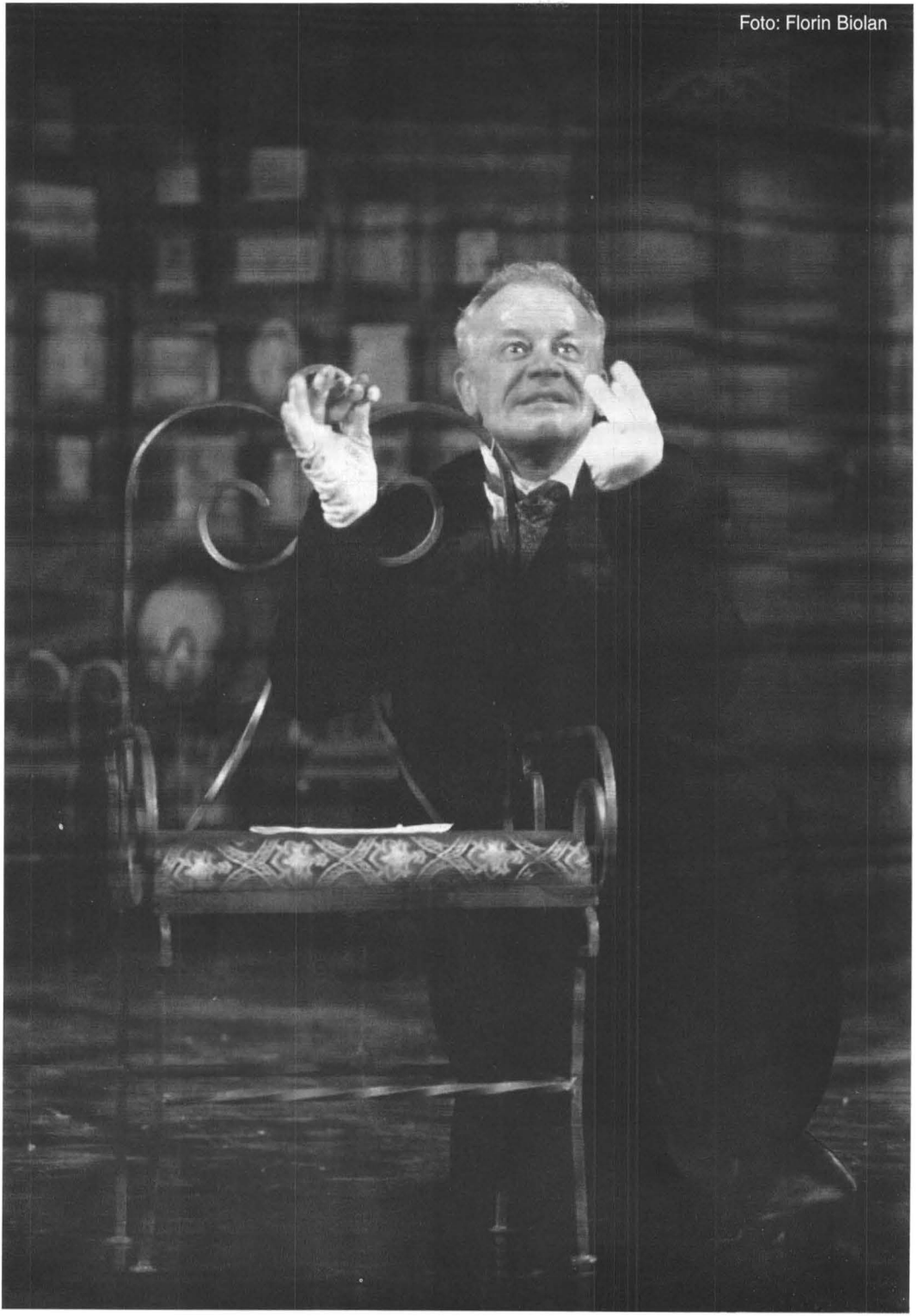


Foto: Florin Biolan

tremurătură venită dintr-o maladie grea. Asta mă desființa ca individ și ca om. Imaginează-ți că trebuia să intru în scenă în văzul a mii de ochi. Chiar așa îi și zicem: publicul este „balaurul cu o mie de ochi". Nu sunt ca un tâmplar, ca un farmacist, ca un doctor care să aibă cabinetul lui și să-și facă meseria. Eu trebuie să fiu în văzul lumii. Deci, am pornit la drum cu picioarele tremurânde. Am eșuat din cauza asta în multe lucruri nestatornice, dramatice. De aceea am avut posibilitatea, cred, să joc mai mult roluri „de-a râsu'-plânsu' ". Dar am avut o soție care m-a încurajat. Am plecat, deci, cu aproape nici o șansă, dar căldura sufletească, umorul cald, cum se scria undeva, m-au ajutat. Se vede că a fi bolnav este un stimulent pentru mulți creatori. Swift a fost șchiop, Beethoven a fost surd, Byron a avut iarăși un necaz.

**C.L.:** *Așadar, nu găsiți în boală un impediment.*

**V.U.:** Nu. Cioran zice că omul sănătos este ușor imbecil. Pe undeva este adevărat; când am fost la Bonn cu rolul din *Angajare de clovn,* am văzut pe stradă un monument al lui Konrad Adenauer, imens, sub care scria: *Acești bolnavi fericiți care ne conduc și ne fac să rezolvăm toate problemele.*

**C.L.:** *Ați fost un bolnav fericit?*

**V.U.:** Da, nu „închipuit" ca la Molière, dar boala mea a fost un motor.

**C.L.:** *Spuneați odată că fericirea dumneavoastră vine din faptul că vă trageți de la sat. Ce înseamnă satul?*

**V.U.:** Înseamnă enorm. Am avut o copilărie fabuloasă în satul numit pe atunci Câmpul Pâinii, în Podișul Transilvaniei; undeva între Alba Iulia și Blaj. Pe la 1475, a avut loc o bătălie teribilă acolo, când un erou a ajutat Ardealul să scape de 50 de ani de stăpânire turcească. Eu nu am avut nevoie să părăsesc acel sat. Pentru mine el a avut o fascinație extraordinară, vorbesc de satul arhaic, românesc.

**C.L.:** *Nu cel de-acum, ci cel în care v-ați născut.*

**V.U.:** Acum este ceva între oraș și sat. Atunci puteai să trăiești foarte bine acolo fără să îți trebuiască să mai mergi nicăieri. Impactul cu plantele, cu holdele, cu moșul meu care mă lua la munca câmpului și dragostea pentru animale a fost un liant copleșitor pentru copilăria mea. Fericiri dintr-astea simple, bucurii majore... Să vezi când se naște un mânz, să dormi în ieslea boilor...

**C.L.:** *De ce ați părăsit, totuși, acest sat?*

**V.U.:** Pentru că tatăl meu, maistru lăcătuș, m-a luat de mână și m-a dus la teatru. Mi-a spus că voi fi artist. M-a adus în București. Zice: „Ileano, pune vreo trei rânduri de cârnați, o țuică și o damigeană de vin că eu cu Vali mergem să-l înscriu la Facultatea de Teatru".

**C.L.:** *Și ce-ați găsit în București?*

**V.U.:** O lume care mă zăpăcea. Eu nu ieșisem din sat decât pentru liceu la Orăștie, de unde veneam în permisii rar, pentru că eram indisciplinat. Când mergeam acasă, treceam câmpul prin locuri între pământuri, ca în Marin Preda. Dacă aș fi rămas în sat, poate că eram mai fericit. S-ar putea ca oamenii din satul acela să nu se priceapă la foarte multe lucruri, să fie profani în anumite direcții. Dar au în ei și ceva sacru, legătura cu divinitatea era foarte pregnantă în locul meu natal. Biserica, școala, aveau un context în care intra și natura. Am fost un copil sensibil la lucrurile astea. Când am venit în București, m-am oprit în fața hotelului Ambasador, care nu-i o realizare impunătoare ca structură arhitectonică. Dar mă uitam la el ca la Colosseum. M-am adaptat repede cu orașul, dar satul din inima mea m-a remontat de multe ori. Când am un eșec, o nemulțumire, mă refugiez acolo, simt nevoia să mă întorc acolo.

**C.L.:** *Mi-ați spus de oamenii din sat. Cum erau părinții, ați primit o învățătură sănătoasă de la dânșii?*

**V.U.:** S-ar părea că da. Părinții mei erau puritani, de neclintit în anumite probleme. Tata a fost un tip dur, mama a fost o femeie plină de poezie – nu se potriveau deloc! El foarte mare în toate, ea foarte mică în toate.

**C.L.:** *Învățătura lor s-a lovit de cea a lumii în care ați intrat?*

**V.U.:** Rău de tot, viața e în fuga animalelor la sat, ceea ce n-am găsit în altă parte. Acolo, în Podișul meu, se întâmplă ceva... Cu nebunia lui Avram Iancu, cu Aurel Vlaicu, cu Lucian Blaga care este la 18 km depărtare și spunea că Dumnezeu s-a născut la sat. Aici mă simt altfel. Mă uit la ciment și mă gândesc că un anotimp nu are farmec la oraș. Ce vezi iarna aici? Mașini, mocirlă, aglomerație. În sat, iarna este superbă, cu tot ce se-ntâmplă în natură, cu animalele. Nu mă regăsesc în orașul plin de prefăcătorie, de ipocrizie. Acolo devii alt om...

**C.L.:** *Regretați că ați plecat?*

**V.U.:** Regret din punct de vedere sufletesc. Nu regret din punct de vedere al oamenilor care mă ascultă de pe scenă. Am venit la oraș și m-am „pervertit" într-un fel. Astăzi nu cred (ca un țăran) decât în lucrurile care se ating, care se măsoară. Ar trebui, poate, să stau și la partea abstractă a lucrurilor. În meseria asta mă izbesc mereu de anumite lucruri care trebuie să izvorască din imaginație, nu numai din replici. Totul pleacă din natura umană care este un dat, o lege. Unii oamenii simt într-un fel, alții în alt fel. În momentul când te convingi tu însuți că ai în tine un foc sacru (care înseamnă vocație, talent ș.a.m.d.), că faci ușor acele lucruri, atunci devii mai atent și la profanul din tine. Îmbinarea dintre sacru și profan este la un nivel major în meseria de actor. Posibilitatea de a fi unul sau altul nu o au toți oamenii. Să mă joc de-a unul și de-a altul. Te simți posedat de un rol, dar ești fericit. Te întrebi, îți ies aburi pe ochi, nu mai ești atent la nimic. Am avut în viață șansa asta cu câteva roluri care parcă mi-au schimbat felul de a fi. Am căutat în străfundul eului meu și după lucruri de care mi-a fost rușine. Când dai de așa ceva, nu mai privești pe nimeni; te gândești doar la „copilul" acesta pe care trebuie să-l naști, să scapi de sarcină! În momentul când îmi iese bine (pentru că se poate să-mi iasă și rău), sunt liniștit și merg spre casă cu mâinile în buzunare și mă bate vântul pe spate și nu-mi mai trebuie nimic... Cea mai mare satisfacție a mea a fost când după un spectacol a venit un om la mine și mi-a zis: „Domnule, vreau să beau o bere cu tine, ca de la egal la egal". Și eu am zis: „Cum, ce?" „Vreau să beau o bere! Eu sunt oțelar, dar ai o meserie mai grea ca mine!".

**C.L.:** *În afara acestor personaje și a acestor clipe de fericire de care îmi povestiți, ați avut și momente de cumpănă în care puteați să pierdeți focul sacru?*

**V.U.:** Da. Trăiesc la limita dintre îndrăzneală și spaimă. Nu totul este o capodoperă și asta te face să suferi. Când am avut o deznădejde, m-am dus acasă unde m-a așteptat o femeie bălaie cu suflet special și cu caracter, pe care o iubesc. Valeria, soția mea. Mă duc liniștit spre casă și vreau să ajung cât mai repede. Acolo îmi revin și mi-e bine. Aici a fost norocul meu, mă regenerează familia. Am greșit uneori, dar am o căsnicie specială în care îmi rezolv toate deznădejdile. Cea mai mare bucurie a mea este să știu că din sămânța pe care am sădit-o a crescut ceva. Omul când nu mai este atras de pământ devine aerian. Ajungi să te crezi demiurg, lucru în care eu nu cred. Cât sunt cu picioarele pe pământ, mă simt bine. Se vede că țăranul din mine încă nu s-a școlit îndeajuns. Am noroc totuși cu meseria la care am ajuns din cauza tatălui meu, pentru că teatrul pune în fața omului oglinda în care el se vede.

Claudia LIPAN

**SZOMBATI GILLE Óttó**

# „Nu cred în dictatura regizorului"

**Elisabeta Pop:** *Stimate coleg Óttó , nu-mi vine să cred că ai împlinit 74 de ani.*

**Szombati Gille Óttó** – Dacă-ți spun că nici mie, mă crezi? Așa e cu anii ăștia, tac și trec... Dar dacă-i umpli cu muncă, cu dăruire, cu prietenii durabile, parcă nu ți se pare că au trecut degeaba...

**E.P.** – *Ei bine, da, e și motivul acestui interviu, mă rog, al acestei convorbiri despre teatru și despre tine. Așadar, să începem cu începutul... Știu că ai avut o copilărie nu tocmai obișnuită...*

**Sz.G.O.** – Da, am fost un copil din flori, cu toate că, așa cum am aflat mai târziu, tatăl meu era medic. Însă nu m-a recunoscut, mama mea a murit de tuberculoză, iar eu am rămas pe la bunici, dar mai mult am vagabondat, fugind mereu de-acasă, unde nu-mi plăcea nimic și nici n-avea ce să-mi placă. Parcă am fi în Dickens, nu? Ei bine, după ceva vreme, am fost înfiat de familia Ghilea. Tatăl meu era român, iar mama unguroaică din Ungaria, venită în Ardeal. Acolo, în familia mea adoptivă, am simțit ce înseamnă iubirea și grija. Nu ne-am mai despărțit niciodată, mama a murit când avea 93 de ani, tatăl nici 80. Am avut noroc. M-au crescut bine, m-au dat la școală, au supravegheat atent educația mea, chiar dacă ei erau oameni simpli.

**E.P.** – *Ai terminat Institutul de Teatru din Târgu Mureș și...*

**Sz.G.O.** – Da, și m-am dus la Timișoara, după ce lucrasem puțin la Oradea. Am avut niște neînțelegeri cu o distribuție la care eu țineam morțiș. Și am plecat.

**E.P.** – *Și te-ai întors în toamna lui '68, dacă nu mă înșel... Eu eram deja la Oradea.*

**Sz.G.O.** – Da, m-a sunat domnul Enghel, pe atunci directorul teatrului nostru. Mi-a explicat de ce trebuie să vin și să lucrez ca regizor la secția română. Voia să atragă din nou publicul spre teatru, după ce, ani buni, teatrul juca pentru abonații săi, care nu erau puțini, dar ambiția directorului era să atragă un nou segment. Și asta nu putea s-o facă decât jucând comedie. Dar nu orice, comedioare adică, domnul Enghel era – și este – exigent și are gusturi rafinate. Așadar, mi-a propus *Heidelbergul de altădată,* o comedie care s-a jucat întotdeauna și în tot locul cu succes sigur de casă și tocmai se juca la București cu Florin Piersic în rolul Prințului Heinrich. Se juca cu casa închisă, cum se spune...

**E.P.** – *Și, dacă-ți amintești, atât eu cât și Stăncuța Ponta, secretariatul literar, adică, eram contrariate, piesa nu ne spunea nimic, ni se părea o dramoletă oarecare... Recunosc – am făcut-o și în cartea mea – că am greșit. A fost un mare succes, la noi s-a jucat de 55 de ori (în rolul principal era Sică Barosan, frumos, blond, înnebuniseră fetele după el), la Cluj și la Oradea, de câteva ori a fost invitat în reprezentație și Florin Piersic. S-au rupt, la propriu, ușile, s-au spart geamurile...*

**Sz.G.O.** – În final, Florin a venit la rampă și îi îmbrățișa pe Dorel Urlățeanu, artistul nostru emerit (care i-a fost dascăl la Conservator, la Cluj) și pe Gigi Pintilescu, colegul lui de an... Era o scenă emoționantă. Florin a fost și a rămas un actor generos...

**E.P.** – *Dar dă-mi voie, dragă Óttó , să-mi exprim și azi nedumerirea: oare ce îi atrăgea pe spectatori, povestea cam lăcrimoasă, melodramatică a iubirii imposibile (femeile plângeau de mama focului), sau jocul actorilor, cinstit, plin de simțire, de sensibilitate și, la urma urmelor, atractiv pentru public?*

**Sz.G.O.** – Sunt numeroase enigmele legate de succesul de casă al unui spectacol. Hai să nu despicăm firul în patru, să mai lăsăm loc misterului...

**E.P.** – *Şi să-ţi amintesc titlurile câtorva dintre spectacolele tale care s-au bucurat de succes. Poate le-ai mai uitat... Să încep cu* Michelangelo *de Alexandru Kiriţescu, în care l-ai distribuit pe Ion Mâinea în rolul principal. Să continuăm cu* Moartea unui comis-voiajor *de Arthur Miller, în care rolul principal l-a jucat Dorel Urlăţeanu, un artist extraordinar.* Vulpea şi strugurii *de Figueiredo, spectacol în care au strălucit actorii Simona Constantinescu, Nicolae Toma şi Eugen Harizomenov, ultimii doi, din păcate, plecaţi la cele veşnice. Să nu uităm un alt spectacol foarte bun:* Revolta de pe Caine *de H. Wook – un spectacol-proces, fără nimic spectaculos, decât poate tensiunea cumplită ce se simţea în rostirea fiecărui cuvânt al apărării şi al acuzării. Jucau în acest spectacol greu de uitat, regretaţii Jean Săndulescu, Gigi Pintilescu, Eugen Harizomenov, Ion Martin, Nicolae Barosan, Dorel Urlăţeanu, dar şi Eugen Ţugulea, Ion Mâinea şi Ion Abrudan – acesta din urmă unul dintre actorii tăi preferaţi, mi se pare.*

**Sz.G.O.** – Da, i-am încredinţat câteva roluri bune în spectacolele: *Procesul Adam şi Eva* de Rudi Strahl, premieră pe ţară, cum ştii, sau în *Viaţa e ca un vagon* – comedii de mare succes – şi în *Piatră la rinichi,* ultimele de Paul Everac. Dar şi *Micii farisei* de Psatas. Ion Abrudan a jucat excelent, cred că eu am descoperit ce bun actor de comedie este... Spectacolele acestea s-au jucat de zeci de ori, unele au atins cifre greu de imaginat azi: peste 100 de reprezentaţii.

**E.P.** – *N-aş vrea să uităm că alte două actriţe au jucat mult la tine, mă gândesc la Alla Tătutu şi Mariana Vasile. Îmi vin acum în minte doar două dintre spectacolele în care au jucat ele, cu talent şi o vervă pe care poate n-au avut-o în alte spectacole:* Muşcata din fereastră *de V.I. Popa şi* Un week-end de adio *de Marc Sauvajon. Cel puţin ultimul s-a jucat în două reprize, de peste 100 de ori...*

**Sz.G.O.** – Şi Ion Abrudan juca principalul rol masculin...

**E.P.** – *Mi-ar face plăcere să ne amintim, apoi, împreună de un alt spectacol temeinic, în care străluciţi au fost toţi cei trei interpreţi...*

**Sz.G.O.** – A, da, ştiu. Te referi la *Play Strindberg* de Dürrenmatt. Cei trei au fost Simona Constantinescu, Ion Mâinea şi Marcel Popa. S-a scris foarte elogios despre spectacol.

**E.P.** – *Şi, dacă nu te superi, ţi-aş aminti de spectacolul în care, în toamna lui '75, debutau la teatrul orădean patru absolvenţi ai IATC: Mariana Neagu, Ileana Iurciuc, Mircea Constantinescu şi Radu Vaida* – Steaua fără nume *de Mihail Sebastian. Le-ai fost naş, cum se spune...*

**Sz.G.O.** – A mai fost un spectacol care s-a jucat mult şi a plăcut tinerilor. Nu cred că l-ai uitat...

**E.P.** – *Da, ştiu. E vorba de* Fluturii sunt liberi *de Gershe. În rolurile celor doi cântăreţi: Lidia Lăzău şi Florin Chelu. O poveste de dragoste cu un mesaj educativ cert. Ai colaborat foarte bine cu Paul Everac, nu?*

**Sz.G.O.** – Ştii ce e ciudat? Că nu puţini erau cei care se plângeau că Paul Everac e un autor dificil, nu te lasă să-i tai nimic din text, mă rog, găseşte cusururi la vizionări ş.a.m.d. Eu unul pot spune că m-am înţeles excelent cu el, i-am respectat textul, n-am încercat tot felul de trăsnăi pe lângă el, şi niciodată nu s-a plâns, ba dimpotrivă, spectacolele mele i-au plăcut...

**E.P.** – *Nu pot să nu-mi aduc aminte de* Arca bunei speranţe *de I.D. Sârbu. Gary, prietenul nostru Gary.*

**Sz.G.O.** – Este una dintre amintirile mele cele mai plăcute. Spectacolul nostru a fost, n-am spus-o eu, au spus-o cronicarii, mai bun decât cel din Bucureşti. Îţi aminteşti, când l-am jucat la Bucureşti, ce succes am avut? Apoi aici,

la premieră, cu autorul de față... cu fermecătorul Gary... Apoi eu i-am pus piesa aceasta minunată și „la unguri", la secția maghiară, adică. Seara premierei o povestești și tu în cartea ta... A fost, într-adevăr, ceea ce se cheamă, în lumea artistică, o lovitură de teatru...

**E.P.** – *N-aș vrea să nu pomenești aici și de prietenia ta cu ilustrul scriitor Gellu Naum. Cum v-ați împrietenit?*

**Sz.G.O.** – Păi, uite cum a fost... Eu i-am pus – nu mai știu unde și cum am găsit textul – piesa *Insula,* la Teatrul Maghiar din Timișoara (acolo, în acest spectacol a debutat colega și prietena noastră Kiss Töreck Ildiko). Am dat de o traducere foarte bună. Lui Gellu i-a plăcut spectacolul meu și, așa, nu știu cum, ne-am apropiat. Vorbeam la telefon, ne vedeam, rar, la București, ne mai scriam... Era nu numai un mare scriitor, era un om fermecător... un înțelept. Întâlnirile cu el îmi aduceau pur și simplu liniștea în suflet, nu știu cum să-ți spun. Când eram abătut și nu-mi reușea nimic, mă îndreptam, într-un fel sau altul, spre el. Știi ce-mi spunea? Nu te ocupa, dragul meu, cu lucruri pe care și așa nu le poți tu rezolva, ocupă-te doar cu ce știi că poți și-ți aduce satisfacții artistice. Pentru mine, după atâția ani, prietenia lui Gellu înseamnă încă foarte mult și mă gândesc adesea la el și la senzația de curățenie, de pace, de liniște interioară pe care le simțeam în apropierea lui.

**E.P.** – *Mi s-a părut simpatic felul în care ți l-ai făcut prieten pe Jacques, francezul pe care ni l-ai prezentat într-o zi, acum vreo douăzeci de ani...*

**Sz.G.O.** – N-ai uitat de Jacques? Ei bine, spirit aventurier, m-am dus și eu, înainte de '89, la Paris, cu bani puțini și dor de aventură cât încape... Pe Jacques l-am cunoscut pe stradă, pur și simplu, unde el se plimba cu copiii și cu câinele. Cum eu am mare priză la copii și la animale, ne-am împrieteni, m-a invitat la ei, m-au plimbat prin Paris, cu soția lui, o săptămână, apoi au venit și ei la Oradea. Ce mai, ne-am împrietenit „la toartă", cum spun ardelenii. Din păcate, el s-a dus mult prea tânăr, iar acum am continuat să rămânem prieteni doar cu soția lui...

**E.P.** – *Ce scrii? Ai publicat câteva cărți de când te-ai retras din teatru...*

**Sz.G.O.** – Da, am publicat Poezii și Aforisme, două volume: *Piatra filosofală* și *Lampa lui Diogene.* Volumul de poezie se intitulează *Soarta de vis.* Am și un volum de teatru, *Mărul discordiei.* Cuprinde trei piese: *Omul și Legea, Mărul* și *Balada telefonului.* Am în manuscris *Al treilea decalog* – povestea ultimelor 48 de ore din viața lui Moise. Și un roman: *Mingi colorate în lumina soarelui.*

**E.P.** – *În plan civic, faci ceva?*

**Sz.G.O.** – Imaginează-ți că sunt... senator. Cultural. „Pe lângă" viceprimărița noastră, o femeie tânără, foarte cultivată și plină de bunăvoință.

**E.P.** – *Te felicit. Care ar fi ARS POETICA ta?*

**Sz.G.O.** – Nu cred în dictatura regizorului. N-am vrut să mântuiesc teatrul, ci să-l slujesc. Eu nu i-am umilit pe actori, eu i-am iubit și i-am stimat...

**E.P.** – *Îți mulțumesc și-ți doresc împliniri și multă sănătate. Dar n-aș vrea să încheiem această plăcută discuție fără să te întreb ceva despre familia ta...*

**Sz.G.O.** – Bine faci, pentru că eu datorez aproape totul, tot ce mi s-a întâmplat frumos în ultimii 20 de ani, cum voi știți foarte bine, lui Aniko, soția mea, îngerul meu păzitor și fiului meu, Tomi, elev de liceu, acum... Ei constituie suportul meu moral, lor le dau și primesc de la ei, multă dragoste și înțelegere. Am înțeles acum ce mult înseamnă să ai o familie adevărată și, crede-mă, o prețuiesc cum se cuvine...

Elisabeta POP

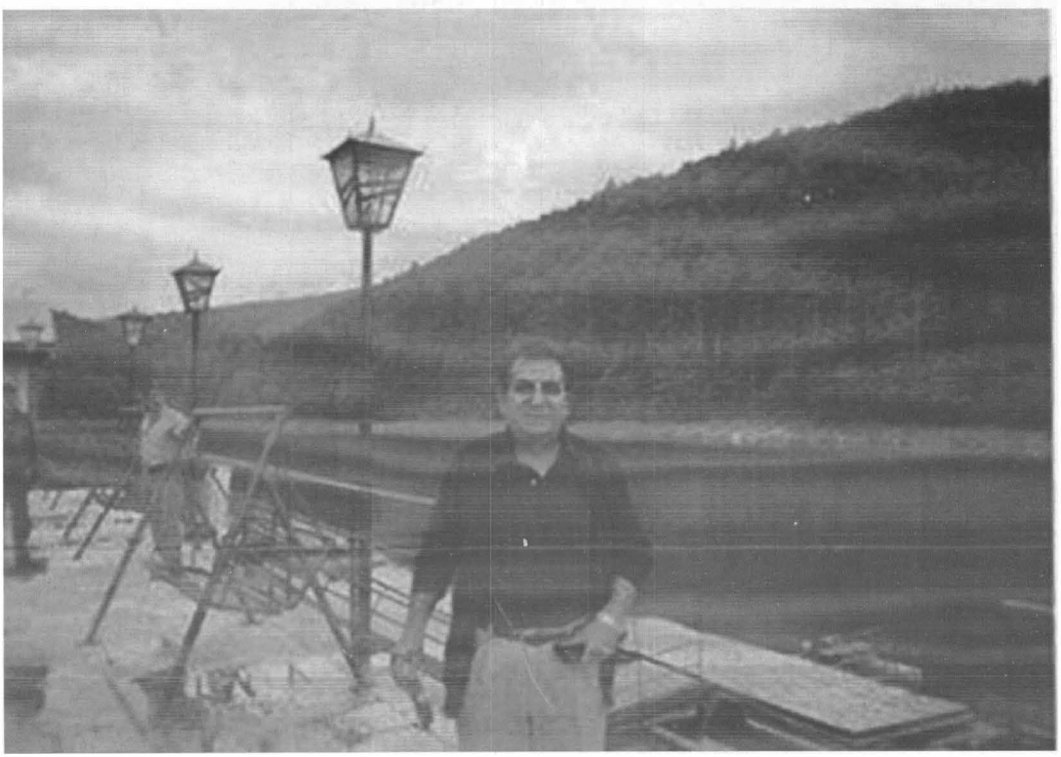
## *Tuncer CÜCENOGLU:*

# „Noi suntem toți angajații statului și, oricând, ministrul poate să ne dea altă funcție, fără nici o legătură cu teatrul"

**S-a născut în 1944, la Çorun (Turcia). A absolvit Universitatea din Ankara, secția Filologie și Istorie-Geografie. Este director al Conservatorului Privat MSM, secția Dramaturgie, membru în Consiliul director al Sindicatului Scriitorilor din Turcia și membru în Consiliul literar al teatrelor de stat din Turcia. Piesele sale au fost traduse în engleză, germană, rusă, franceză, bulgară, greacă, macedoneană, georgiană, japoneză. Matrioșka este primul său text tradus în limba română. A obținut 13 premii în Turcia și 2 premii în străinătate (fosta Iugoslavie și Olanda).**

**Marinela Țepuș:** *Pentru început, aș vrea să vă prezentați cititorilor/spectatorilor din România, care sunt prea puțin la curent cu dramaturgia turcă.*

**Tuncer Cücenoglu**: Sunt un simplu dramaturg. Îmi apar articole despre teatru în majoritatea publicațiilor importante din Turcia. Nu sunt angajat la vreun ziar, dar de câte ori am ceva de spus pe tărâm cultural, sunt găzduit de acestea. Când mă voi întoarce acasă, voi publica impresii despre România și despre Teatrul din Reșița.



**M.Ț.:** *Se poate trăi, în Turcia, doar din drepturile de autor? Pentru că în România, așa ceva nu e posibil?*

**T.C.:** Nu sunt un om bogat. Dar pot trăi doar din dramaturgie. În plus, sunt profesor la o secție de dramaturgie a Universității din Ankara. În prezent, am o poziție destul de confortabilă, nu mă pot plânge. Îmi mai doresc doar o casă în centrul orașului. Cât despre scrierile mele, din cele 20 de piese, mi se joacă 14. E drept că, acum mult timp în urmă, după ce mi s-a jucat cel de-al doilea text, am fost interzis vreme de 14 ani.

**M.Ț.:** Matrioșka *s-a jucat pe scene din Bulgaria, Georgia, America, Germania... Și celelalte piese sunt la fel de cunoscute?*

**T.C.:** *Matrioșka* este piesa mea cea mai jucată în străinătate. Dar mai am și altele cunoscute dincolo de granițele Turciei. Am văzut, însă, toate variantele *Matrioșkăi* și pot spune că cea mai reușită este cea de la Reșița.

**M.Ț.:** *În România, dramaturgii se plâng în cor că sunt prea puțin jucați. Este o situație similară și în țara dumneavoastră?*

**T.C.:** În Turcia, pe lângă teatrele de stat, sunt și numeroase companii particulare, teatre de amatori, școli de teatru. Piesele mi se joacă în toate aceste instituții culturale. În fiecare stagiune, teatrele de stat – și, mai ales, Teatrul Municipal din Istanbul –, joacă cel puțin trei piese de-ale mele. Prin urmare, câștig ceva bani (chiar dacă amatorii și școlile nu plătesc drepturi de autor.)

**M.Ț.:** *Am înțeles că sunteți un scriitor foarte cunoscut și, de aceea, jucat. Ce se întâmplă cu ceilalți dramaturgi?*

**T.C.:** Sunt jucați, suficient de jucați. Dar nu e doar asta important. Pentru că poți scrie o piesă de teatru, dar dacă regizorul și actorii nu sunt potriviți pentru ea, există doar un text bun și o producție proastă.

**M.Ț.:** *Referindu-mă acum la* Matrioșka, *îmi puteți spune ce ați simțit văzându-i pe actorii români jucând-o? Mai ales că vă aflați pentru prima oară în țara noastră...*

**T.C.:** Mălina Petre este o actriță de înaltă clasă, Alexandru Repan este un mare profesionist (sunt sigur că e una dintre cele mai cunoscute vedete ale României), iar Dan Mirea este un actor fermecător. Fiecare este, în felul său, un artist de succes, deși sunt atât de diferiți.

**M.Ț.:** *Ce ne puteți spune despre montarea de aici, comparând-o cu celelalte? Are vreo particularitate? Se diferențiază prin ceva?*

**T.C.:** Regizorul a făcut un lucru foarte important, ridicând fiecare scenă la înălțimea așteptărilor mele și ale publicului, lucrând replicile în detaliu.

**M.Ț.:** *Mi-ați mărturisit mai devreme faptul că sunt făcute foarte bine tăieturile, păstrându-se substanța tuturor planurilor de joc: trecut – prezent; birou – casă – plajă – restaurant...*

**T.C.:** *Matrioșka* este o piesă care se dezvoltă cinematografic, pe mai multe niveluri... Acest lucru a fost simțit foarte bine de către regizorul Mihai Lungeanu și redat cu multă grijă pentru amănunte.

**M.Ț.:** *Spectacolul se joacă într-o limbă care vă este total necunoscută. V-am văzut, însă, reacționând, râzând... Cum se poate întâmpla asta?*

**T.C.:** Cunosc bine textul și pot urmări tot ceea ce se desfășoară pe scenă cu multă ușurință. În plus, m-a ajutat faptul că Mihai Lungeanu a respectat întru totul spiritul piesei, spectacolul este ca o oglindă a scrierii mele, ceea ce mă bucură în mod deosebit.

**M.Ț.:** *Este o piesă care surprinde cu multă atenție sufletul feminin, fragil și mereu dezamăgit de lipsa de atenție a bărbatului, de minciunile lui (adesea naive), precum și pe cel masculin, mai rece, mai indiferent, mereu pus pe cuceriri ușoare, superficial, trecător ca o boare. Cum ați construit asemenea situații? Ați observat astfel de apucături la prieteni, la cunoștințe sau ați avut dumneavoastră o experiență asemănătoare?*

**T.C.:** Sunt un om inteligent și observ toate obiceiurile semenilor mei. Nu se potrivește nimic cu ceea ce am trăit eu.

**M.Ț.:** *Nu vă cred...*

**T.C.:** I-am dedicat această piesă „scumpei mele soții..."

**M.Ț.:** *Cu atât mai mult nu vă cred... Mai ales că soția din piesă (absentă fizic, dar mereu prezentă prin rugămințile ei nesfârșite de a nu uita să cumpere foi de plăcintă la întoarcerea de la serviciu) nu este un personaj tocmai simpatic...*

**T.C.:** E vorba despre o relație dintre un bărbat și o femeie, interzisă din punct de vedere moral, dar foarte des prezentă, nu-i așa? Întâlnindu-mă la tot pasul cu bărbați aventurieri și cu femei nefericite, nu mi-a fost greu să găsesc pretextul pentru o asemenea piesă. Scrisul meu este de factură realistă și implicat puternic în social, dar, din când în când, caut și alte surse de inspirație.

**M.Ț.:** *Înțeleg că nu vă pare rău că ați făcut atâta drum ca să ajungeți la Reșița...*

**T.C.:** Sunt fericit că am venit aici. Știu foarte puține lucruri despre cultura și teatrul dumneavoastră, dar am văzut totuși câteva spectacole de-ale dumneavoastră la festivalurile din Trabzon și Istanbul. Sunt foarte interesat de epoca trecută, de comunism, precum și de revoluție și de perioada care i-a urmat.

**M.Ț.:** *Teatrele din Turcia joacă dramaturgie românească?*

**T.C.:** Puțină. Baranga și mai ales Eugen Ionescu.

**M.Ț.:** *În România este foarte puțin cunoscută dramaturgia turcă. Am putea face un schimb de informații?*

**T.C.:** Mai mult decât atât, am putea încerca să introducem dramaturgia românească pe scenele din Turcia, precum și piese turcești pe scenele din România. Vă stau la dispoziție.

**M.Ț.:** *Care este sistemul de funcționare al teatrelor în Turcia?*

**T.C.:** Avem teatre de stat în douăsprezece orașe. Direcția generală a acestora se află la Ankara. Mai sunt și alte companii subvenționate de stat, anume teatrele municipale din Istanbul. Acestea din urmă seamănă ca structură cu cel din Reșița, cele de stat, însă, au o structură greoaie, cu scheme mari de funcțiune. În teatrul de stat, directorul artistic este și manager și are drept final de semnătură. Nu poate decide tot, sunt peste 40 de scene pe care trebuie să le conducă, risipite în toată Turcia, și pe care se joacă aproximativ 150 de piese noi în fiecare stagiune. Pe de altă parte, avem mult prea multe teatre particulare – peste 20 numai în Istanbul. În Turcia, Ministrul nu este doar al Culturii, ci și al Turismului. Este foarte ciudat chiar și pentru noi. Asta arată că noul nostru prim-ministru nu știe nimic nici despre cultură, nici despre turism.

**M.Ț.:** *Cum reușesc teatrele particulare să supraviețuiască?*

**T.C.:** Foarte greu. Adesea nu-și pot plăti decorurile, joacă mai mult comedii ușoare, cu puțini actori.

**M.Ț.:** *În România se investesc foarte puțini bani în cultură. Cum e în Turcia?*

**T.C.:** Sistemul nostru este diferit de cel românesc. În România, știu că banii vin spre teatru, în cea mai mare parte, de la municipalitate, iar directorii teatrelor

îi repartizează după necesități: salarii, regia sălii, producții, colaborări etc. Noi suntem toți angajații statului și, oricând, ministrul poate să ne dea altă funcție, care să nu aibă nici o legătură cu teatrul. E drept că nu s-a întâmplat asta până acum.

**M.Ț.:** *Care este salariul unui actor sau regizor în Turcia?*

**T.C.:** Salariul mediu este de 2000 $.

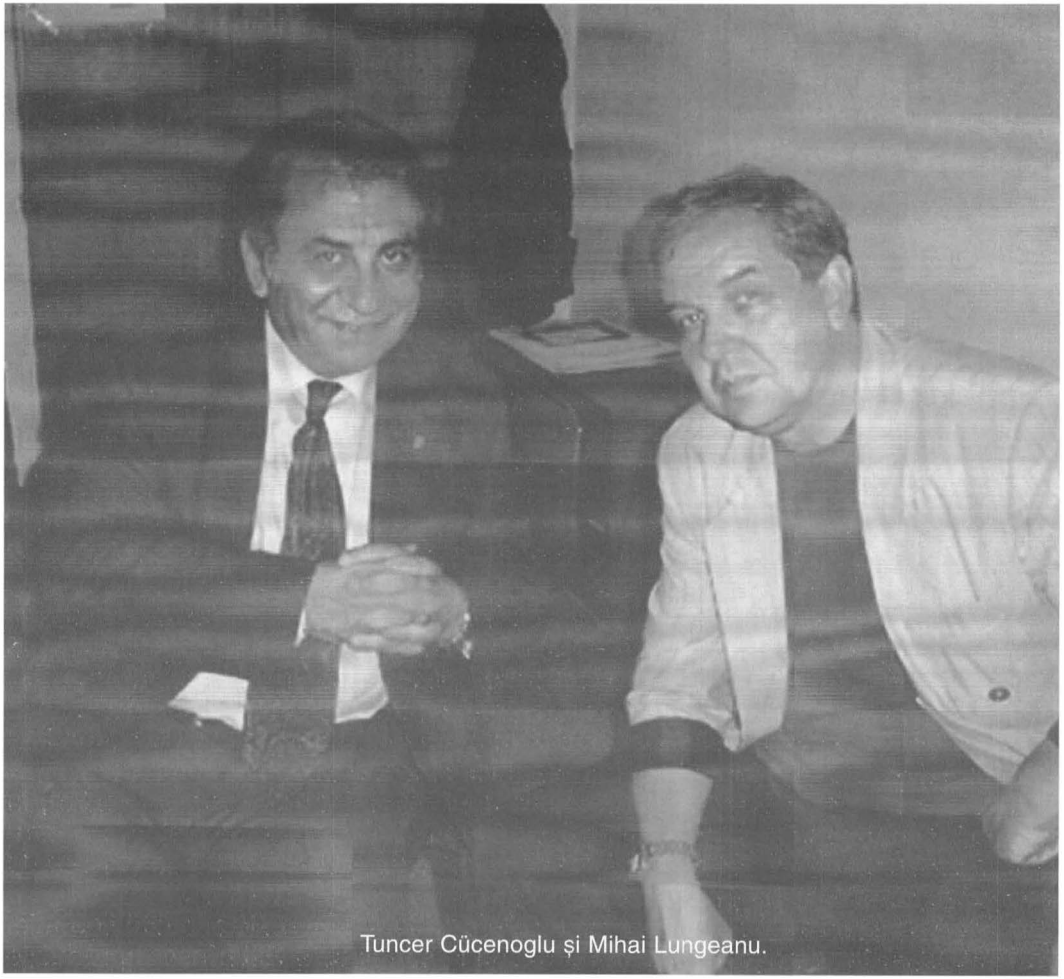
*După absolvirea studiilor, actorii primesc repartiție?*

**T.C.:** Nu. Nu se mai întâmplă asta de vreo 15 ani, și mulți actori tineri sunt obligați să facă și altceva decât teatru, să joace în seriale, să facă reclame.

**M.Ț.:** *Mă gândesc că ar fi păcat ca noua noastră colaborare să se oprească aici...*

**T.C.:** Textele mele pot fi luate de pe internet. Nu pretind bani. Șapte sau opt dintre ele au teme universale: *Dosarul, Avalanșa, Vizitatorul...* Dar sunt și alți dramaturgi interesanți, pe care i-am putea propune teatrelor românești și, de asemenea, aș putea propune teatrelor din Turcia texte românești.

*Marinela ȚEPUȘ*



Tuncer Cücenoglu și Mihai Lungeanu.

*Marinela TEPUȘ*

# SPECTACOLE

## Ea – seducătoare și nefericită, El – ingrat, dar fermecător

Există (din)totdeauna o EA – feminină, fragilă, disperată –, și un EL – chipeș, charismatic, egoist, superficial. Există (din)totdeauna nevoia *ei* de tandrețe, de ocrotire, de stabilitate și nevoile *lui*... de a cuceri, de a părea puternic, de a minți, de a stăpâni și, mai ales, de a lăsa totul în urmă căutând/găsind noi „baricade". Pentru că, existând tot mai puține războaie adevărate, bărbatul a inventat lupta între sexe. Se poartă.

Tuncer Cücenoglu a scris o piesă seducătoare, fără mari tensiuni, plină de haz, cu ironie la adresa bărbatului, cu multă înțelegere pentru femeie. Autorul surprinde în cele mai mici detalii reacțiile femeii și pe cele ale bărbatului în împrejurările cele mai simple. Totul e ca-n viață, astfel încât, în timpul reprezentației, simți acut nevoia să reacționezi, să-i povestești prietenei de alături despre propriile tale dezamăgiri în amor, să-ți privești partenerul (așezat strategic pe partea cealaltă a scenei) în ochi, fulgerând.

Am văzut spectacolul cu piesa *Matrioșka* în urmă cu vreo doi ani, la Silistra, împreună cu Mihai Lungeanu și alți oameni de teatru din România, aflați acolo în vederea realizării unor proiecte comune cu țările balcanice. Am fost convinși amândoi că textul se potrivește de minune actorilor reșițeni Mălina Petre și George Drăgulescu. Pentru că cel din urmă se află astăzi în imposibilitate de a juca, regizorul s-a hotărât s-o monteze cu Mălina Petre și Dan Mirea. Din mers, s-a alăturat distribuției inițiale Alexandru Repan.

Așa se face că se joacă, pentru prima dată pe o scenă românească (cel puțin de la revoluție încoace), o piesă turcă. La premieră au fost prezenți autorul și un cunoscut regizor al Teatrului de Stat din Ankara. Textul s-a jucat mult în străinătate, dar, după premiera reșițeană, autorul a mărturisit că varianta aceasta este cea mai reușită.

Mihai Lungeanu – cunoscând bine mentalitatea masculină și intuind-o perfect pe cea feminină – așază, cu multă discreție, peste umorul inițial al scrierii, un praf fin de ironie ce face ca reprezentația să-ți lase un gust dulce-amărui.

Spectatorii sunt așezați pe cele două laturi ale scenei, bărbații de-o parte și femeile de cealaltă. Actorii joacă mult cu publicul, implicându-l, punându-l să voteze, astfel încât acțiunea se transformă, încet-încet, într-un soi de proces. Desfășurat permanent pe două planuri: trecut–prezent, și în mai multe spații: plajă–restaurant–birou–casă, spectacolul se derulează filmic, într-un ritm amețitor, încât spectatorii nu-și pierd nici răbdarea, nici concentrarea.

E o noapte e rememorărilor unei aventuri/ relații între doi oameni maturi, în urma căreia urmează să se despartă sau... nu. E o noapte revelatoare pentru făptura umană, atât de nestatornică (dacă e vorba de bărbat) și atât de dornică de stabilitate (când e vorba de femeie).

Nu e un spectacol de anvergură, cu decoruri monumentale și multă figurație. (În fond, figurația o asigură chiar cei prezenți la spectacol!) Este însă o producție

clădită cu extremă seriozitate, care-ți rămâne multă vreme în suflet. Mălina Petre are, în acest personaj, gingășie și forță, este tandră și „fiară", sensibilă și seducătoare, e frumoasă și nefericită – și, fiind toate acestea la un loc, nu poate întruchipa decât femeia ideală, adică aceea care stârnește simpatia tuturor. Alexandru Repan este vădit cuceritorul, spiritual și (fals) afectuos, ingrat și (fals) sentimental, egoist și (fals) îndrăgostit – adică misoginul prin excelență, după care noi, femeile, ne dăm în vânt, având probabil în genă voluptatea suferinței. Drept care, la acest spectacol, participă mai ales femei. Dan Mirea – (prea) tânăr pentru acest rol –, conferă personajului o tentă mai frustă; este „mistocarul" din colț, care pune pariu cu prietenii pe o bere că o va cuceri pe fiica (mai trecută, misterioasă și singură), să zicem, a intelectualului din casa de peste drum. Are șarm, dar mizează mai mult pe datele exterioare, neforând în profunzime. Are o teribilă trecere în fața tinerelor spectatoare. Și de ce nu?

În felul acesta, jucându-se când cu o distribuție, când cu cealaltă, se creează două spectacole pe același text. Pentru că, în funcție de personajul masculin, se dezvoltă, firește, cel feminin; or, Mălina Petre reușește să se acomodeze perfect cu evoluția fiecăruia dintre cei doi parteneri. Este un joc de-a șoarecele și pisica, agreabil, spumos, care-ți oferă clipe de destindere și bună-dispoziție.

Regizorul a alcătuit, cu ajutorul actorilor, care l-au urmat cu dăruire, un joc de puzzle incitant, pe care nu-l lași baltă înainte de a fi așezată la locul cuvenit și ultima figurină. O muzică subtilă, mereu potrivită cu schimbările de stare ale personajelor, însoțește acțiunea, potențând emoția sau sporind hazul momentelor. De la caz la caz.

Le-am privit pe semenele mele și le-am descoperit zâmbetul acrișor și lacrima din colțul ochilor; i-am privit pe masculii feroce de vizavi: se distrau de minune, le plăcea al naibii de mult Alexandru Repan, probabil dorindu-și și ei să fie personajul cuceritor și cinic, spunându-și că în asta constă adevărata bărbăție.

Este un spectacol rafinat, care sper să nu „moară" prea curând și care, după cum a promis Mircea Diaconu, din toamnă, va putea fi văzut și pe scena Teatrului „Nottara".

**Teatrul „G.A. Petculescu" din Reșița** – Matrioșka **de Tuncer Cücenoglu. Traducerea: Patricia Rodica Ciglenean. Regia și ilustrația muzicală: Mihai Lungeanu. Scenografia: Florica Zamfira. Distribuția: Mălina Petre *(Ea)*, Alexandru Repan/ Dan Mirea *(El)*.**

Mălina PETRE și Alexandru REPAN.

**Constantin PARASCHIVESCU**

# Reșița în turneu

N-am mai fost la Reșița de o bucată de vreme. Știam de ambițiile salutare ale directoarei Mălina Petre de a înnoi fața teatrului prin orientare fermă către profesionalism, prin repertoriu de ținută, regizori cu viziuni moderne, întinerirea trupei. Am văzut atunci unul dintre cele mai promițătoare spectacole în acest sens, *Vizita bătrânei doamne* de Friedrich Dürrenmatt, pus în scenă de Mihai Lungeanu. În noiembrie 2003, au fost „Zilele teatrului reșițean", despre care am aflat din presă și dintr-o minirevistă a teatrului, „Replica", nr. 2, că a prilejuit unanime aprecieri pentru valoarea trupei și, cu relevanțe inegale, un afiș de serioase opțiuni cu texte de Gellu Naum, Mihail Sebastian, Mrożek, și *commedia dell'arte.* Sunt menționate și două premiere ale stagiunii, *Iluzia optică* de Dumitru Solomon, *Nopți albe* de Tuncer Cücenoglu, ambele în regia lui Mihai Lungeanu. Ion Cocora spunea într-un interviu: „Trupa de la Reșița are oameni talentați. Cred că saltul următor pentru acești tineri este orientarea spre regizori care știu ce vor, care să aibă și un rol pedagogic".

Pe la mijlocul lunii mai, trupa din Reșița a venit în turneu la București cu *Iluzia optică.* Text de acum două decenii al lui Dumitru Solomon (publicat în volum în 1985), în care îi recunoaștem ingeniozitatea problematică, eleganța stilului, sugestia satirică a construcției. La un prim nivel, comedia parodiază principiul-slogan „munca înnobilează pe om", prin două fărpturi blazate dintr-un birou, leneșe, chiulangii, care-și pierd timpul pălăvrăgind. I-ar deranja, ba chiar scoate din sărite, prezența unui al treilea conștiincios, care și-ar face treaba lui și pe-a lor totodată. Și, ipotetic, dramaturgul aduce unul în scenă, tânăr stagiar pus pe muncă și ascultător, care irită – „Cam prostănac băiatul ăsta! Ce-i spui, aia face". La niveluri complementare, se întrevăd aluzii extinse la năravul curent în munca la stat „timpul trece, leafa merge, noi cu drag muncim", aplatizarea vieții, cerc închis de preocupări – „Acasă, la serviciu... la serviciu, acasă..." –, plictiseală, lipsă de orizont, obsesia unei schimbări care nu se petrece etc. Dacă ne gândim că piesa a fost scrisă la începutul anilor optzeci, ne dăm seama că ea bătea mult mai departe în subtext, curajos, decât o receptăm acum, ca un joc ingenios de sugestii. Fobia eroilor obsedați de existența unui coleg conștiincios se dovedește, prin abilitatea de construcție a autorului, o iluzie. Iluzie optică, pentru că prezența lui a fost ireală, o vedenie. Dar dramaturgul încheie cu o lovitură de teatru, aducând în scenă un stagiar autentic, luat drept anchetator.

Familiarizat cu trupa, Mihai Lungeanu a distribuit inspirat rolurile și a condus atent, cu efect, jocul. E un timbru de omogenitate în spectacol, cu unele dereglări scăpate dintr-o mai puțin decisă rigoare. Decor cu rafturi metalice, reci, impersonale, pentru birou, strălucire albă, de living-room, în apartament, schimbat ușor la vedere (autor: Florica Zamfira). Un tânăr stagiar înalt, elegant, cu farmec discret, Mihai Vântu *(Orest),* trei femei cu elocventă evoluție, lirică Marica Herman *(Tereza),* expansivă Delia Lazăr *(Pia),* cu haz parodic Camelia Ghinea *(Mini).* Un funcționar pasiv și cu pseudoînclinații filosofice, Constantin Bery *(Arthur).* Dar principalul factor de animare a jocului, cu părul în coadă de cal golănesc și enervant de enervat tot timpul, parcă și pe noi (că intră prin sală privindu-ne cu ochi răi), Florin Ruicu *(Nelu)...*

**Teatrul G.A. Petculescu – Reșita:** Iluzia optică **de Dumitru Solomon. Regia artistică: Mihai Lungeanu. Scenografia: Florica Zamfira. Distribuția: Florin Raicu (Nelu), Constantin Bery *(Arthur),* Camelia Ghinea *(Mini),* Delia Lazăr *(Pia),* Mihai Vântu *(Orest),* Marica Herman *(Tereza),* Marian Tret *(Ionescu).* Data turneului: 14 mai 2004.**

**Natalia STANCU**

# Comedia iubirii și farsele instinctului vital în oglinda „Visului..."

Una din ultimele premiere ale stagiunii 2003–2004, o nouă versiune a *Visului unei nopți de vară,* a avut loc la Brașov, la Teatrul „Sică Alexandrescu". La prima sa întâlnire cu Shakespeare, Dominic Dembinski citește amara și cruda „comedie a iubirii" deopotrivă pe dominantele ei fanteziste, dar și grave și neliniștitoare, într-un spectacol chiar dacă inegal valoric, stufos în semne și (prea) compozit stilistic – ofertant teatral și viu, un spectacol care pontează generos către public.

Montarea de la Brașov începe cu o imagine insolită. Aceasta are darul de a situa piesa în alt timp, mai apropiat de noi, și chiar într-un alt spațiu decât cel convențional–tradițional. Dar, mai ales, de a propune istoria celor trei nunți (în care, în umbra împlinirii Erosului, pândește iminența Thanatosului) în rama (groasă) a unui univers lipsit de libertate. Scenograful Cătălin Ionescu Arbore (cu inspirație mai sigură la decor decât la costumele cam operistice), pare a sugera, într-o posibilă cheie carnavalescă, puntea unui vas de croazieră, având ca fundal o îngustă fâșie verticală de cer. (Pe parcurs, modulul scenic imaginat își va vădi, prin multiple metamorfoze, varii disponibilități, permițând necesara diversificare a „lumilor" și a locurilor de joc. Pe înalta platformă ovală, se vor crea nișe pline de verdeață sau de apă, la instrumentarul efectelor de imagine contribuind din abundență dinamica obiectelor scenice, folii de plastic, jocuri de lumini, valuri de fum etc.)

*Theseu* (Mircea Andreescu) are comportamentul unui tiran, „aparatul" lui sugerând o dictatură, chiar una de tip militar, dintr-o eventuală zonă colonială și țară „bananieră" – în care supravegherea, suspiciunea, ascultarea fățișă sunt practici la vedere.

Deschiderea „politică" a primei scene este accentuată de episoade mute, în care toată lumea își ascunde adevăratul chip în spatele paginilor piesei – conspectate conștiincios demonstrativ. De altfel, la ziar vor apela și *Lysander* (Marius Cordoș) și *Hermia* (Iulia Popescu), pentru a înșela vigilența celor de la „ochiul și timpanul" – afectând, atunci când își dau întâlnire, că citesc, în realitate, un articol de fapt divers senzațional. Tot victimă, dar o alt fel de victimă a tiraniei masculine și a lui *Theseu,* este *Hippolyta.* Îmbrăcată modern și provocator, *Hippolyta* (care nu mai are nimic din „matriarhatul ancestral agresiv, visceral!") este imaginea nemijlocită a unei sclave sexuale, care ajunge să vorbească stând în genunchi. „Harnașamentele" ei decorative, purtate în jurul buricului și al gâtului, vor deveni, în mâna lui *Theseu*, un juvăț, sau, în cel mai bun caz, o lesă adecvată unui animal de casă și de lux.

Cum impunea imperios textul, trimiterile la sfera politicului cedează, din fericire, teren, ceremonialelor de atracție și respingere schimbătoare, fascinante și derutante din sfera erosului și a sexualității; relații în care identitatea eroilor și

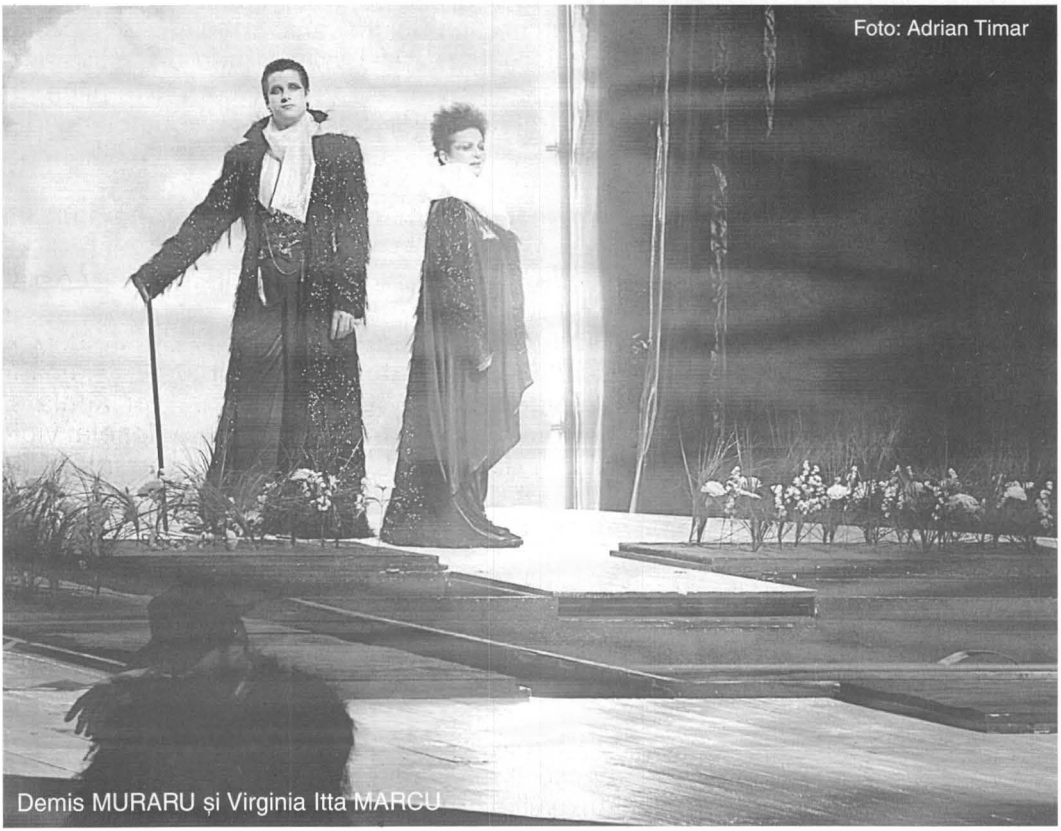
direcțiile sentimentelor se schimbă înnebunitor. Și în care în visul devine coșmar. Cert, Dembinski forează în zona potențialităților și a energiilor ce pot fi „eliberate la infinit" din opera lui Shakespeare. Așa cum încearcă o inițiere în universul complicat al „integralității ființei umane", din care nu au dispărut nici „terorile ancestrale".

*Visul*... ne apare și în montarea de la Brașov, așa cum îl comentează și Jan Kott, – o piesă despre surprizele și conflictele *instinctului vital* , al impulsurilor și energiilor sexualității. O meditație despre șocul iluziilor erotice, despre promisiunile și capcanele simțurilor minate de bolgiile subconștientului. Și despre paradoxurile pasiunilor umane, atunci când ordinea cosmică își iese din țâțâni.

Pe urmele aventurilor nocturne mirifice și terifiante imaginate de Shakespeare, Dembinski imaginează scene și ritualuri ale inițierii în imperiul Erosului, dar și ritualuri ale tăcerii, prin nuntă, către moartea instinctului vital.

Și nu puține dintre scenele spectacolului de la Brașov însuflețite de actori pe fundalul dinamicii decorului și al paletei coloristice a coloanei sonore (George Marcu) mixează sonuri din diverse epoci și colțuri ale Terrei) emoționează.

Relevând coerent firul narativ, Dembinski întreține abil ambiguitatea acestuia, dezvoltând credibil atât tensiunile comice cât și cele dramatice și dublând lirismul cu un anume fior existențial. Spectacolului nu îi lipsesc soluțiile surprinzătoare.




Demis MURARU și Virginia Itta MARCU

El aduce un fior al magicei întocmiri a universului, al absurdului căruia îi putem cădea victime, dar și un fior al misterului teatrului, care poate naște, fie și pentru o clipă, întrebări, neliniști, sensuri.

Evoluția celor trei cupluri joacă rolul principal în tratarea alegorică a fațetelor: minciună–adevăr, iluzie–realitate, vis–coșmar, cu o concretețe a simțurilor fantasmatic-erotică, impulsiuni abisale, dezechilibru cosmic și, în cele mai bune momente ale sale, comedia shakespeariană tinde să devină o dramă ritualică, o moralitate emblematică pentru condiția eternă a omului – descifrată și din unghiul unor revelații mai noi despre misterul ființei. Puck, ca maestru al ceremoniei, este interpretat la Brașov de Mihai Bica. Făcându-și intrarea învești mântat ca Banderas în *Zorro,* Bica transfigurează rolul cu personalitate, cu susținere interioară și plasticitate, Cu un aer faunesc, capabil de gesturi de iluzionist și prestidigitator, rece la orice fel de tentații, Puck este agentul tuturor amăgirilor și rătăcirilor. Este un amestec contradictoriu de obediență și trufie secretă, de ucenic-vrăjitor și diavol inteligent, cu vagi tresăriri de compasiune dar mai ales cu un soi de lehamte față de tot și de toate. El pune în mișcare mecanismele lumii reflectând parcă la ele când melancolic, când demonic și histrionic-cinic, ba uneori, chiar bătându-și joc de ele cei care trebuie să asculte de ele. Regizorul, pe urmele unei aserțiuni a lui Kott, i-a creat lui Puck un „dublu" ingenuu și eficace. „Băiatul mic" (Sebastian Curta) e cel care, cântând la armonică, în final, vă invită la un posibil comentariu

Foto: Adrian Timar

Iulia POPESCU, Bianca ZUROVSKI și Marius CORDOȘ.

despre destinul orb sau despre felul în care, după nuntire, omul e pândit de declin și de moarte.

*Helena* (Bianca Zurovski), *Lysander* (Marius Cordoș), *Hermia* (Iulia Popescu) și *Demetrius* (Vlad Jipa) ipostaziază sugestiv brutalitatea situațiilor tentând, totodată, schițe de portret psihologic diferențiate, reacții contradictorii la capcanele fantasmaticului erotic, al schimbărilor de identitate și al răsturnării elanurilor sentimentale. Protagoniștii acestei comedii, a cărei poezie nu exclude cruzimea, desfășoară un joc amețitor al energiilor în derută, sorbind cu elan din izvorul dorinței și repulsiei, al dragostei și urii.

Mai dezvoltată și variată, dar nu întotdeauna „sigură", și, mai ales, bine susținută de voce – este paleta Biancăi Zurovski: o Helenă tranșantă, de o nervozitate atingând isteria, de o senzualitate ce-și caută, la nevoie, autosatisfacția și frizează perversitatea. Reținem, însă, din aceste două cupluri – și grație reliefului pe care îl dă deopotrivă *verbalizării trăirilor și plasticii corporale* – pe Marius Cordos.

Mi-a fost mai greu să urmăresc intențiile declarate ale regizorului față de personajul Bottom, care, ar deveni un fel de „bun sălbatic" și care și-ar recupera, fără conotații negative, naturia bestială. Precizând că nu sunt adepta actualizărilor mărunte și forțate (precum revista sexy ca afrodisiac, ori bancnota – pe post de licoare–floare magică), găsesc inspirată metamorfoza lui Bottom (jucat cu eleganța-i cunoscută și cu umor discret de Dan Săndulescu) într-un „măgar" cu vocea lui Oscar Benton și cu vestimentație à la Presley. O glumă bună – care „cade" peste o mistificare foarte activă în contemporaneitate. O ironie la adresa triumfului valorilor kitsch asupre celor „naturale". Aviz generațiilor de azi, mai sensibile la sclipiciuri și la ceea ce gâdilă urechea, decât la dotări mai autentice și de preț, din sfera vitală!

O altă schimbare aflăm și în configurarea echipei meșteșugarilor. *Quince* este jucat la Brașov în travesti – cu energia vulcanică, harul ludic și hazul propriu Vioricăi Geantă Chelbea. Alături de ea, dau suculență unui joc deliberat naiv, parodic față de convențiile teatrale, stârnind buna dispoziție, Gabriel Costea, Marius Cisar, George Custură, Relu Sirițeanu, remarcabili în scena de teatru în teatru.

O creație exemplară – prin simplitate, percutanța atitudinii, a gestului, dar, aș zice, mai ales prin relieful pe care știe să îl dea replicii – face interpretul lui *Theseu,* Mircea Andreescu. Regăsim în enigmatica și melancolica *Titanie* pe Virginia Itta Marcu. Reținem prin statură și eleganță, pe Demis Muraru *(Oberon)* și prin sex-appeal pe Carmen Moruz *(Hippolyta).* La buna desfășurare a montării – în care metaforele reflexului degradat în oglindă și ale labirintului care este sufletul omenesc sunt frecvente – contribuie și Radu Negoescu *(Egeu)* și Gabriel Săndulescu *(Philostrat).* Nu trece neobservat nici alaiul monden, decorativ, al însoțitoarelor Titaniei – care sugerează intrarea lumii supranaturale în decreptitudine și kitsch operetistic.

**Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov –** Visul unei nopți de vară **de William Shakespeare. Traducerea: G. Topârceanu și Șt. O. Iosif. Versiunea scenică: Dominic Dembinski. Regizor: Dominic Dembinski. Scenografia: Cătălin Ionescu Arbore. Aranjamente muzicale: George Marcu. Mișcarea scenică: Liliana Iorgulescu. Distribuția (în ordinea indicată de autor): Mircea Andreescu, Radu Negoescu, Marius Cordos, Vlad Jipa, Gabriel Săndulescu, Viorica Geanta Chelbea, Relu Sirițeanu, Dan Săndulescu, Gabriel Costea, George Custură, Marius Cesar, Carmen Moruz, Oana Hui, Iulia Popescu, Bianca Zurovski, Demis Muraru, Virginia Itta Marcu, Mihai Bica, Sebastian Curta, Alexandra Ignat, Silvia Boștină, Andreea Corboș, Denisa Anita Nemet, David Vasile, Carstea.**

**Adrian MIHALACHE**

# Poliandria ca factor de risc

Nuvela *Intrusa* de Jorge Luis Borges este extrem de concentrată. În patru pagini, ni se relatează – indirect, după obiceiul autorului – cum doi frați, îndrăgostiți de aceeași femeie, încep prin a o partaja, apoi, chinuiți de gelozie, caută să scape de ea, vânzând-o unui bordel, dar, în cele din urmă, nu găsesc altă rezolvare pentru obsesia, care amenință să-i învrăjbească, decât uciderea femeii. De mare efect este replica finală, sugerată, se pare, de mama lui Borges: „La lucru, frate. Astăzi am omorât-o".

Se pare că poliandria induce riscuri mai mari decât poligamia. În familiile musulmane, care o mai practică încă, poligamia nu este decât o succesiune de relații monogame. Când prima soție se ofilește, e trimisă la bucătărie, iar bărbatul își ia o alta, mai tânără. Conform reglementărilor actuale, gestul se poate repeta de cel mult patru ori, în viața unui bărbat potent și avut. Relațiile sunt de bună

învoire, datorită unei drastice ierarhizări: soțiile care pierd exclusivitatea, câștigă autoritatea. Respectul se bazează pe precedență, prima soție fiind șefa necontestată a următoarei ș.a.m.d. În Nepal, unde se mai practică încă poliandria, rațiunea este economică, nu sexuală. O familie cu mai mulți băieți, nevrând să dividă proprietatea funciară, alege o singură soție pentru toți. Bătrânii veghează ca relațiile intime să fie echitabile. Femeia trebuie să-și satisfacă în mod echitabil toți bărbații, indiferent de preferințele ei. Frații se bucură de drepturi egale la pat: rotația este ineluctabilă, precum trecerea anotimpurilor.

Unii cinici, vorbind despre fidelitatea conjugală, afirmă că e preferabil să mănânci un tort cu prietenii decât o mămăligă de unul singur. Cu frații, ar trebui să fie și mai simplu. Cu toate acestea, exclusivitatea relației sexuale rămâne un deziderat profund înrădăcinat. De aici, dramatismul nuvelei și actualitatea ei.

Mihai Mălaimare a intuit potențialul dramatic al subiectului și a înțeles că transpunerea sa în dialoguri n-ar face decât să-l diminueze. De aceea, a gândit un spectacol de teatru-dans, care are tot atâta forță cât eleganță. Foarte inspirat, a lăsat text vorbit povestitorului orb, a cărui relatare este însoțită de o reprezentație păpușărească. Astfel, avem de-a face cu o dramatizare înăuntrul dramei: ceea ce teatrul de păpăuși prezintă schematizat, sub forma unui construct cultural, omologat de tradiție, dansul înfățișează în plan carnal: cu sânge, lacrimi și sudoare.

Regia a căutat spectaculosul, dar a evitat ca performanța sportivă să iasă în prim plan. Mihai Mălaimare știe că teatrul-dans nu este, nici balet, nici probă de atletism la sol. Corpul actorului trebuie, desigur, lucrat, dar nu până la stadiul în care să devină impersonal. Din acest punct de vedere, avem de a face cu o certă reușită, pe care Mihai Mălaimare o împarte cu Ion Tugearu, autorul coregrafiei, și cu Soby Cseh, stilizatorul luptei. Interpreții celor doi frați, Cosmin Crețu și Valentin Mihalache, sunt niște prezențe corporale puternice, expresive, dar nu epurate până la a deveni ipostaze coregrafice. Valentina Văduva, în rolul *intrusei*, are, în același timp, fragilitate și forță. Ea redă excelent supunerea femeii față de menirea ei de a fi un simplu obiect aspirațional. Delia Hriscu-Badea are rolul dificil de a întruchipa substitutul erotic și o face cu nerv și bun gust. Daniel Fat, în rolul povestitorului-păpușar, este cel care pune spectacolul în ramă. Fericirea ține de cadraj, spune Renaud Camus, iar interpretarea lui Daniel Fat o confirmă. Gabriel Bassarabescu a alcătuit o coloană sonoră seducătoare, recurgând la tangouri subminate parodic, în genul lui Piazzola și D'Alessio. Decorul Sandei Mitache este simetric, epurat, elegant.

Neajunsul acestui inspirat spectacol constă în faptul că, din dorința de efect vizual, relațiile dintre personaje sunt puțin alterate. Cei doi frați nu ajung, de fapt, să se înfrunte cu vehemența pe care scenele de luptă o sugerează. Publicul rămâne cu impresia că unul l-ar fi omorât pe celălalt în bătaie, când, de fapt, au trăit, mai mult sau mai puțin liniștiți, până la adânci bătrânețe.

Mihai Mălaimare a oferit o mare șansă actorilor Teatrului Valah din Giurgiu, al căror potențial talent rămâne, din păcate, insuficient exprimat. Proiectul impune prin anvergură, gust și siguranță în opțiuni. Ar merita să fie mai bine cunoscut de public, știind că acesta se deplasează mai greu până în Bucureștii Noi.

**Teatrul „Masca" și Teatrul Valah din Giurgiu** – Intrusa **de Mihai Mălaimare, după Jorge Luis Borges. Regia: Mihai Mălaimare. Scenografia: Sanda Mitache. Coregrafia: Ion Tugearu. Lupte scenice: Soby Cseh. Muzica: Gabriel Bassarabescu. Distribuția: Delia Hriscu-Badea *(Fernanda)*, Daniel Fat *(Orbul)*, Cosmin Crețu *(Christian)*, Valentin Mihalache *(Eduardo)*, Valentina Văduva *(Juliana)*.**

# Groaznica sinucidere din Manhattan

Exact în săptămâna în care televiziunile și ziarele din România analizau pe toate fețele misterioasa sinucidere a miliardarului Erbașu, la Teatrul din Oradea a avut loc premiera piesei *Noaptea de 16 ianuarie* de Ayn Rand, care se baza pe un caz real, asemănător, petrecut în 1932, în America. Ca și Erbașu, Ivar Kreuger (numit, în piesă, Siegurd Jungquist), părea a fi decedat prin defenestrare. Procedeul era des utilizat de miliardarii sărăciți peste noapte de prăbușirea bursei de pe Wall Street. Oricum, a sări de pe fereastra unui zgârie-nori avea un efect mai sigur decât a plonja, de pe terasa vilei, în propria piscină. Românii adoptă soluții străine, dar le și adaptează, diminuându-le drastic eficiența.

Piesa lui Ayn Rand a avut mare succes pe Broadway, deoarece se înscria perfect în orizontul de așteptare al publicului american. Secretara Karen Andre este acuzată de omor, dar procesul basculează în incertitudine. În țara în care orice proces este o piesă de teatru, piesele de teatru care înscenează procese sunt foarte gustate. Regizorul Alexander Hausvater introduce un element suplimentar de *suspense* și de interactivitate, juriul fiind format din spectatori voluntari. La reprezentația la care am asistat, verdictul a fost de achitare. Oricum, deznodământul contrar n-ar fi schimbat mare lucru, deoarece personajul principal

Scenă din spectacol. În prim plan: Richard BALINT.

nu trezește atașament. O formă mai eficientă de interactivitate a spectacolului constă în chestionarea publicului asupra motivațiilor personajului. Indiferent de răspunsurile mai mult sau mai puțin abile din sală, reporterul intervievator (Marius Damian) improvizează câte o replică de efect. Alexander Hausvater a transformat piesa într-un *musical*. Principiul este ca, periodic, acțiunea să fie brusc întreruptă de izbucniri colective muzicale și dansante. De fapt, inserțiile de cabaret fiind violent contrastante, ele contravin metodei clasice, care reclamă trecerea organică de la dialog la cântec, respectiv, de la gest la dans. Faptul că muzica este înregistrată, iar actorii fac *play-back* este iarăși o adaptare la condițiile autohtone. Publicul are un reper ilustru de proces dansant – *musical*-ul *Chicago* al lui Bob Fosse, ecranizat de Rob Marshall – dar o comparație detaliată ar fi nedreaptă. Noutatea adusă de Hausvater este că energiile se acumulează în scenele vorbite și izbucnesc în cele dansate. Muzica lui Mircea Kiraly o adaptează pe cea a lui Cole Porter la ambianța sonoră dominantă astăzi, astfel încât cucerește publicul fără dificultate. Scenografia Vioarei Bara este, ca de obicei, inventivă și, mai mult ca de obicei, expresivă.

Dacă, pentru spectatori, formula acestui *musical* nu reprezintă o mare noutate, ea nu este mai puțin antrenantă. Cât despre actori, oricare ar fi ei, colaborarea cu Alexander Hausvater este o mare șansă de a se descoperi, de a se perfecționa, de a se reinventa. Prospețimea, vigoarea și precizia interpretării sunt remarcabile. Actorii cu experiență au un suflu nou, cei tineri, un aplomb cuceritor. Mariana Presecan surmontează dificultatea de a face un personaj viu din secretara Karen Andre, insuficient individualizată dramaturgic. Scenele în duo cu Emil Sauciuc *(fantoma miliardarului decedat)* sunt rezolvate cu grație și eleganță, la aceasta contribuind și datele fizice remarcabile ale actorului. Suzana Macovei *(avocata apărării)* concepe în mod ingenios un personaj modern, cu aură feministă, gen Ali McBeal. Elvira Platon-Râmbu *(procurorul)* și George Voinese *(judecătorul)* adoptă mijloace mai tradiționale, îmbogățindu-le, însă, cu inflexiuni comice subtile. Cuplul *reporter–cameraman* (Marius Damian, respectiv, Alexandru Rusu) funcționează eficient, redând puterea și frivolitatea *mediei*, iar momentele lor dansante au o savoare deosebită. Trupa de cabaret, între care unii au și roluri vorbite, parcă explodează pe scenă. Cireașa de pe tort este însă Andrian Locovei, foarte bun în rolul de aventurier, dar mai ales în cel de animator de cabaret. Talentul lui mi-a adus aminte – și îmi măsor cuvintele – de faimosul Joel Grey din *Cabaret*-ul lui Bob Fosse. Mergând în această direcție și impunându-și o disciplină stilistică, actorul poate ajunge la rezultate remarcabile.

Am privit cu melancolie frumusețea fanată a decorației gri-alb, stil 1900, care împodobește interiorul teatrului din Oradea. Fotoliile sunt comode, bine reparate, dar, în lumea iluziilor, funcționalitatea nu e suficientă. Orașul – de mare interes arhitectural – arată mult mai bine, dar ar fi necesară, cel puțin în teatru, o restaurare dincolo de fațadă.

**Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan"** – Noaptea de 16 ianuarie **de Ayn Rand. Traducere: Horia Gârbea. Regia: Alexander Hausvater. Scenografia: Vioara Bara. Coregrafia: Hugo Wolff. Muzica: Mircea Kiraly. Distribuția: Mariana Presecan *(Karen Andre)*, Elvira Platon-Râmbu *(Procurorul Flint)*, Suzana Macovei *(Stevens, avocatul apărării)*, Molnos Andras Csaba *(Faulkner)*, George Voinese *(Judecătorul)*, Marius Damian *(Reporterul)*, Petre Ghimbășan *(Dr. Kirkland)*, Andrian Locovei *(John Hutchins)*, Daniel Vulcu *(Homer van Fleet)*, Șerban Borda *(Elmer Sweeney)*, Ileana Iurciuc *(Magda Svenson)*, Angela Tanko *(Nancy Lee Faulkner)*, Ion Abrudan *(J.G. Whitfield)*, Oana Rusu *(Jane Chandler)*, Emil Sauciuc *(Siegurd Jungquist)*, Richard Balint *(L. Regan)*, Alexandru Rusu *(Cameramanul)*, Echipa de cabaret. Data reprezentației: 30 iunie 2004.**

***Elisabeta POP***

# Alt polonez despre alți emigranți

Contrar obișnuinței, voi începe această incursiune prin lumea spectacolului *Antigona la New York* cu o observație și o rezervă: dacă regizorul ar fi avut fericita idee să scurteze spectacolul cu 20 de minute măcar, nu i-aș fi găsit nici un cusur. Ar fi fost mai concentrat, concentrarea sporind emoția. Da, emoția, pentru că despre emoție continuă, servită, ca în orice creație de valoare, în doze bine gândite și folosind mijloace, paradoxal, contrare sensibilizării cu orice preț: grotescul, ironia, gluma, râsul, zeflemeaua ajunsă, știm noi cum, lacrimă, plus acel soi special de poezie presărată cu accente macabre, menite să mai taie din elanul hiperemoțiilor declanșate la tot pasul de această poveste ciudată, originală și fermecătoare.

Alexandru Colpacci e într-o formă regizorală foarte bună. Ideea de a-l invita la Oradea e a actorului-director Meleg Vilmoș (fericită idee!). Acest spectacol mi-a amintit de zilele lui bune de-acum 20 de ani, când pe afișul teatrului orădean străluceau titluri ca *Pescărușul, Astă-seară se improvizează, Ploșnița, Emigranții*...

Consecvent unor mai vechi proiecte, Colpacci a venit iar cu un dramaturg polonez valoros, Janus Clowacki, a cărui piesă *Antigona la New York* (netradusă încă în limba română) se bucură de succes în Polonia, dar și pe alte meridiane. „Se bucură de succes" e o formulă nefericită, cred, mai degrabă, că este primită cu seriozitatea și gravitatea cu care a fost scrisă, drama atestând preocuparea mai veche a dramaturgului față de problemele existenței umane, cu un interes sporit pentru destinul INDIVIDULUI în societatea de consum. Sau pur și simplu în lume. Se știe, Clovacki a fost un convins susținător al mișcării SOLIDARNOST!

Scenă din spectacol.

*Antigona* nu este, aşadar, o piesă uşoară, comodă, nici pentru cititor, nici pentru regizor, pentru actori este extrem de solicitantă, iar pentru public ce să mai spun? Spectacolul cere concentrare, atenţie, şi, nu în ultimul rând, un anume nivel cultural. E drept că unui segment mai de mijloc, să-i spun, spectacolul îi aduce o poveste tristă, dar presărată cu destule momente sprinţare, cu glumiţe, jocuri, zburdălnicii şi cam atât. Spectatorul cât de cât avizat însă, ajutat de cifrul pe care i-l pune la îndemână regizorul, va descoperi, dincolo de povestea propriu-zisă, metafora tulburătoare a dramei. *Antigona...* nu este pur şi simplu o dramă ce repovesteşte aventura anticei... Antigone, pe teritoriul democraticei, ultra-democraticei Americi, nu este chiar „o clipă de viaţă", dar viaţa perdanţilor acestei lumi, fie ei şi veniţi din cele patru vânturi, nu întâmplător de prin ţări unde a bântuit fantoma comunismului (Rusia, Polonia) sau din mirificele ţinuturi ale Caraibelor *(Anita).* E o piesă aspră, a cărei poezie e muşcată de agresivitate, a cărei tandreţe e bine ascunsă în potopul de ironii şi observaţii dure, dezagreabile, care ating grotescul şi,nu o dată, macabrul şi absurdul. În acest sens, piesa ne aminteşte de *Ivona, principesa Burgundiei* a lui Gombrowicz. Ne aflăm, aşadar, în faţa unui text remarcabil, în care se întâlnesc idei cu limpezime de cristal, un mesaj accentuat de stânga, în fine, teatralitatea incontestabilă a piesei ce o recomandă oricărei scene care se respectă. Şi oricărui public care e convins că la teatru nu te duci doar „să te distrezi".

Aşadar, trei boschetari, trei oameni ai străzii, ajunşi fiecare acolo din alte motive, un polonez (Puricea), un evreu rus (Saşa) şi o portoricană (Anita) se întâlnesc într-un parc al New York-ului, dar ce spun eu se întâlnesc, conviеţuiesc o vreme pe bănci alăturate... Evreul rus Saşa!, fost pictor şi zugrav, bolnav de epilepsie, introvertit, ţine strâns la ureche o rablă de aparat de radio, ascultând „Oci ciornâie"... Îl obsedează amintirea zilelor petrecute acasă, în locuinţa vecină cu KGB-ul, unde erau maltrataţi arestaţii şi, ca să nu le audă urletele, dădea radioul la maximum... Saşa tot face mereu pachete cu haine vechi pe care vrea să le trimită la ai lui, dar, vai, aceste pachete, ca el însuşi, nu vor mai ajunge niciodată în Rusia...

Puricea e un tip de polonez perfect mediocru şi adaptabil, ticăloşit, oportunist şi şmecher, ignorant (habar n-are cine e Bush!), un tip gata oricând să te vândă precum Iuda. În fine, portoricana Anita, femeie încă tânără, cu oarecare farmec, o femeie rătăcită parcă în imensul parc, speriată, cărând după ea un cărucior plin cu boarfe, cu tot felul de lucruri, de fapt, cu toată averea ei... Ea îl caută cu disperare pe John, iubitul ei, un „băiat de familie bună", dispărut de vreo două zile. Saşa o anunţă că John al ei e mort, şi că l-au dus la morga cimitirului pentru săraci. Anita îi imploră pe Saşa şi pe Puricea să i-l aducă pe iubitul mort, spre a-l putea înmormânta creştineşte. Antigona, nu?

Ei bine, cei doi traversează New York-ul, se aventurează în necunoscut, dar până la urmă găsesc mortul şi-l aduc în parc, la Anita. Dificilă treabă, de vreme ce ei aduc cadavrul „pe jos", pentru a nu fi suspectaţi de poliţie. Mortul „se comportă" bine, e pus în diverse poziţii, trântit pe bancă sau scăpat pe jos, aşezat în frigiderul stricat din parc, frigider care devine, ingenios, o micuţă capelă, în sfârşit, la apariţia Anitei, aşezat frumos, pentru tradiţionalul priveghi şi masa de pomenire. Anita îşi pune şalul negru de doliu (marca Kevin Klein, glumeşte ea), pregăteşte totul cu infinită grijă, dar, stupoare, ea îşi dă seama că cei doi au adus alt mort... Dar ce importanţă mai are? Ea hotărăşte să-l înmormânteze cum se cuvine, după datină, ceea ce şi face, săpând o groapă, în pământul îngheţat al parcului, împreună cu Saşa. După care, profitând de darurile ei de vrăjitoare, încearcă, aşa, în joacă, să-l

„curteze", într-un fel magic, pe Sașa, căruia îi dă în dar haine și pantofi noi. Ghicim că ea e speriată de singurătate, știe că o pândesc pericole la tot pasul și ar avea în Sașa un apărător. Nu-l va avea, cum se va dovedi, pentru că Sașa se va îmbăta crunt și Anita va fi violată de niște derbedei, cu concursul lui Puricea, într-un colț umbros al parcului.

Regizorul a intuit un lucru extraordinar: a „citit" piesa ca pe un joc de-a... Antigona antică. Ei simt nevoia să teatralizeze (ne amintim de scena în care Sașa îi povestește Anitei un spectacol Shakespeare, cu un entuziasm și o bucurie greu de descris!) viața ternă, banală pe care o duc, „jucând-o" o colorează, îi dau un sens, sensul dorit de ei. Finaluri fericite.

Actorii – Ács Tibor, Kardos Róbert, Fábián Enikö, Kovacs Levente au înțeles perfect ideea regizorului, urmându-l cu credință și dăruire. Ei au înțeles că nu sunt puși să povestească viața unor vagabonzi amărâți de la periferia New York-ului, cu tot pitorescul pe care-l conține acest subiect. Nu.

Parcul, precum *Azilul* lui Gorki, și Antigona din el sunt, pur și simplu, metaforele acestei lumi aflate în degringoladă, bântuită de seisme naturale, de terorism, de războaie, de agresivitate, de boli, și de angoase, de singurătate, de spaimă și tristețe, de alienare. Și toate acestea într-o lume în care domnește legea, democrația, dreptatea, dar și dolarul și frica, însă e, iată, amputată și de speranța transcendenței. Locuitorii... acestei lumi sunt victimele propriilor lor iluzii și speranțe deșarte. Și oricât de tare le-ar secătui inimile dorul de patrie, de familie și de prieteni, ei nu se vor mai întoarce niciodată în țările de unde au plecat. De ce? Poate imigranții ar ști să răspundă...

Decorul arid, loc pustiu și pustiind sufletele, este alcătuit din elementele strict necesare jocului actoricesc, iar costumele (scenografie: Vioara Bara) e bine că nu sunt peticite și jegoase, ele vorbesc, totuși, despre sărăcia... americană și nu despre cea din Ferentari.

Actorii sugerează, printr-un joc subtil și pasionant, criza individului, teama, degradarea fizică și psihică, pierderea treptată a identității...

Jocul lor, fără excepție (aici includ și dificilul rol al mortului – o creație neobișnuită pentru un actor), e gândit milimetric, dar nici o clipă spectatorul nu-și dă seama de acest lucru, gesturile și rostirea comportând o notă de spontaneitate atât de potrivită cu situația socială, cu biografia personajelor. Spectacolul, consistent și profund, te obligă la meditație. Te lași cucerit de magia jocului, de tragicul bine dozat și presărat cu momente grotești menite să elimine orice urmă de dulcegărie sau de melodramă, atât de străine spectacolelor semnate de Colpacci.

Poate nu toți spectatorii maghiari „gustă" genul acesta de spectacol, unii nefiind poate nici măcar curioși în legătură cu dramaturgia prietenilor polonezi, dar un lucru e cert; ei au aplaudat îndelung, la cele două reprezentații pe care le-am urmărit, prestația devotată, convingătoare și, cu certitudine, plină de iubire a actorilor. În acest sens, spectacolul a fost, așa cum l-ar fi descris Aureliu Manea, ca o „Alcătuire din acea disciplină a meditației și creației ce înalță ca două aripi ce însoțesc trupul". Banda sonoră (Delia Șerban) însoțește și ea fericit „trupul" acestui minunat spectacol.

**Teatrul de Stat Oradea – Trupa Szigligeti** – Antigona la New York **de Janus Clowacki. O poveste cu boschetari și un cadavru. O Antigonă americană într-o viziune poetico-macabră și tragico-grotescă. Traducerea: Kálaman Judit. Direcția de scenă: Alexandru Colpacci. Scenografia: Vioara Bara. Mișcare scenică: Liviu Matei. As. regie: Racz Maria. As. scenografie: Szabo Julia. Muzica de scenă: Delia Șerban. În distribuție: Ács Tibor (Polițistul Jim Murphy), Kardos M. Robert (Sașa), Fábián Enikö (Anita), Kovacs Levente (Puricea), Dimeny Levent (Mortul John). Data premierei: 2 mai 2004.**

# Nu întotdeauna... Noaptea e un sfetnic bun

Nu știu ce se întâmplă cu mine (îmbătrânesc, probabil), dar, mai nou, încep cronicile cu observații sau reproșuri, ceea ce mă obligă să argumentez de la început, pe cât pot, eventualele rezerve. Fără prea multe ocolișuri și fără menajamente, dar nici cu inutilă duritate.

Așadar, voi începe cu un reproș adresat de data aceasta nu dramaturgului, nu regizorului, nu scenografului, nu actorilor, ci directoarei artistice a Trupei „Iosif Vulcan", actriței Mariana Presecan, pentru simplul (dar deloc neimportantul) motiv că a avut ideea nefericită de a hotărî ca spectacolul *Noaptea arabă* să se joace pe scenă, în sala mare a teatrului. Aceeași care a prilejuit regizorului Măniuțiu excepționalul spectacol *Electra* – în care ea juca și rolul principal. Spectacolul, nefiind unul ușor accesibil, s-ar fi bucurat de o primire blândă dacă s-ar fi montat în Sala Studio sau cu publicul pe scenă, cu alte cuvinte dacă s-ar fi adresat unui public mai restrâns. Spectacolul, nici pe departe... popular, ca să zic așa, și în nici un caz destinat elevilor de clasa a V-a (care au apărut, ca din senin, în seara premierei – lucru nemaivăzut la vreo premieră), a avut parte de reacții contradictorii: o parte dintre spectatori și-au manifestat zgomotos nedumerirea și chiar ostilitatea ("ce e asta, ce vrea să spună, ăsta e spectacol, așa ceva n-am mai văzut, eu una nu mă mai abonez la stagiunea viitoare etc.), alții au plecat pur și simplu din sală, iar unii au aplaudat îndelung la final. De plăcere, în glumă? Din admirație pentru prestația actorilor? Poate și una și alta. Concluzia ar fi că spectatorii indignați nu înțelegeau ce văd, îi plictisea și nu erau dispuși să-și piardă timpul prețios la teatru, dacă ceea ce văd nici nu-i amuză, nici nu le produce vreo satisfacție de tip intelectual...

Grea problemă, nu?

Dacă totuși aș reproșa ceva regizorului, ar fi monotonia și plictisul pe care le-a lăsat parcă voit să se instaleze, prin repetarea unor gesturi și acțiuni scenice previzibile, prin absența sau cvasiabsența fanteziei în construirea imaginilor scenice ale umorului, detectabil în câteva scene și care ar fi contribuit mult la receptarea cu mai puține dificultăți a spectacolului, dezinhibându-i pe nedumeriți... În câteva momente, totuși, un anume tip de umor involuntar n-a făcut decât să dea apă la moară cârcotașilor care se distrau... hlizindu-se (mă refer, de pildă, la scenele în care interpretul lui Kalil șuiera excesiv).

Și totuși...

Tinerii dramaturgi nemți încearcă, în ultimii ani – și nu fără succes – să se despartă de teatrul tradițional, propunând, tematic și spectacular, idei noi, revoluționare nu o dată, menite să scoată teatrul din rutina conservatoare, din obișnuit. Este, în aceste scriere ale lor, o certă apropiere de teatrul expresionist și suprarealist. În *Noaptea arabă,* de pildă, ne întâlnim cu numeroase elemente ce trimit înspre... cum ar *visul* capabil să înlocuiască viața reală, banală, visul însemnând refugiul în supralumea (despre care se spune că ne pândește dincolo de realitate), starea de semicomă, de abulie (aici Franziska se află în plină poveste a celor „1001 de nopți". "Realitatea – spunea Kasimir Edschmid – are însemnătate numai întrucât, trecând prin ea, artistul poate prinde ceea ce se găsește în dosul ei". Ar mai fi încercarea de caricaturizare a lumii robotizate, mecanizate, cu indivizi dezorientați, destrămați psihic, apoi folosirea în exces a exclamațiilor și interjecțiilor, în detrimentul comunicării normale, imposibile, atmosfera de mister și de straniu, caracterul încifrat al comunicării, muzica spectacolului (dar și zgomotele,

ambianța) încercând să imprime acea vastă și atât de râvnită armonie a sufletului și a vieții".

Cât privește refugiul de vis (Strindberg spunea nonșalant că „întâmplările banale ale existenței nu sunt viață adevărată, viața mea întreagă e un vis"), incursiunile în... creierul personajelor, în spațiul metafizic, pot fi și aluzii la drog, la nevoia acută a unor tineri – nu puțini – de a recurge la acest refugiu...

Ar mai fi poate și încercarea de a transforma experiențele singulare în concluzii asupra destinului uman.

Un teatru de factură suprarealist-expresionistă presupune un stil de joc captivant, dar marcat de o anume artificiozitate, totul, ambianța, eclerajul, decorul, costumele, dialogul, tăcerile, muzica, contribuind la efectele propuse. Neapărat teatrale.

Personajele *Nopții arabe* – așa vrea autorul – monologhează, vorbesc singure sau visează, trăiesc pe culoare diferite, se cufundă în labirintul singurătății și angoasei, ale alienării sigure. Monologul imprimă spectacolului un caracter autocratic. Dialogul presupune o ecuație Vorbitor–Ascultător (în spectacol chiar Vorbitor–Actor), Ascultători–partenerul și Publicul (Paul Chauclard vorbește despre creierul uman ca despre organul gândirii, dar și al limbajului). În piesa aceasta, monologul exprimă și incapacitatea omului acestei așa-zis lumi moderne de a comunica, discursul solitar rămânând simplă enunțare încremenită, golită de emoții și care nu pretinde răspuns-replică. O călătorie în lumea fascinantă a minții este totuși o aventură, nu? În care se poate întâmpla orice...

Starea de transă a personajelor a făcut, nu de puține ori, să nu se înțeleagă limpede care este exact traseul lor.

Publicul a înțeles greu (și aici se face vinovat regizorul) de ce se plimbă prin scenă, pe spațiul mic destinat viermuielii – toate personajele vorbind, vorbind, de parcă s-ar afla la psihanalist. De fapt, chiar așa părea să fie... Bine era dacă regizorul Cristian Juncu ar fi găsit și calea fericită (imaginile scenice, desigur) de a-și captiva spectatorii, povestindu-le altminteri banalele (obsedante pentru nemți) relații născute în lumea germană invadată de arabi – care, cum spunea cineva, nu toți sunt teroriști, dar au adus cu ei o cultură și un mod de a trăi străin lumii germane, zic, această poveste al cărei subiect îl trecem sub tăcere, el chiar neavând nici o importanță.

Fiindcă, e limpede, scriitorul a dorit să revoluționeze oarecum scrisul dramatic ce musai impunea noi forme scenice. Scenograful Cosmin Ardeleanu a sugerat destul (ca spațiu mai puțin, dar costumele de blănuri negre, da – din care ies pe rând (moment frumos, cu adevărat!) personajele, ca fluturii din coconi sau ca nou-născuții), dar numeroase elemente au rămas în aer, în final necoagulându-se acel *tot* ce dă până la urmă sens și valoare spectacolului.

În acest contest, actorii, toți, au depus un efort vizibil, în primul rând să înțeleagă ei înșiși ce spun și ce fac, să descâlcească țițele textului, jucând cinstit, cu o credință minată doar de reacțiile uneori nepotrivite (justificate?) ale publicului. Iată numele lor: Petre Ghimbășan, Oana Rusu, Angela Tanko, Alexandru Rusu, Sebastian Lupu.

Nimeni dintre noi n-ar trebui să uite însă că, așa cum ne învață maestrul Peter Brook, atunci când între semn și sens există ruptură, avem de-a face cu un „teatru mort".

**Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan"** – Noaptea arabă **de Roland Schimmelpfennig. Traducerea: Victor Scoradeț. Regia: Cristian Juncu. Scenografia: Cosmin Ardeleanu. Coregrafia: Lorant Andras. În distribuție: Petre Ghimbășanu *(Hana Lomeier),* Oana Rusu *(Fatima Mansur),* Angela Tanko *(Franziska Dehke),* Alexandru Rusu *(Kalil),* Sebastian Lupu *(Peter Karpati).* Premieră pe țară.**

Cristina OPREAN și Daniela VITCU.

***Constantin PARASCHIVESCU***

# Gălăgioasele

Un spectacol Goldoni e o invitație la veselie. Pentru că e vorba de comedie, gen pe care autorul venețian l-a cultivat cu însuflețită vervă și natural etc., conturând, pe firul unor situații contrastante, tipuri pitorești și veridice din tabloul moral-social al realității. Tabloul pe care-l privea cu interes de spectator, amuzându-se și scrutându-i moravurile. „Temperamentul acesta era mai mult al unui spectator decât al unui actor, și când ceilalți acționau, Goldoni îi observa și îi surprindea în acțiunea lor vie. Natura bine observată i se părea a fi mai bogată decât toate combinațiile fantaziei", scria despre el istoricul italian Francesco de Sanctis. Sigur, la un spectacol vesel nu te duci să râzi pur și simplu, ci să mai cugeți un pic, cu tristețe, amărăciune, poate cu năduf, la perpetuarea nefastă a relelor moravuri care ne umbresc viața și să admiri măiestria celor ce le redau cu fantezie în joc.

O astfel de invitație a fost cea a teatrului „Ovidius" din Constanța la premiera cu comedia *Bârfele femeilor* de Carlo Goldoni. Aflu că textul a fost în atenția lui Vlad Mugur la începutul anilor '90, care vroia să-l monteze aici și pentru care s-a comandat o traducere mai actuală Rodicăi Locusteanu, dar proiectul nu s-a mai finalizat (ca și un *Hamlet* cu Horațiu Mălăele, dacă ne aducem aminte). L-a preluat și finalizat acum tânărul regizor ale teatrului Gavril Borodan, după o experiență reușită la Reșița cu un scenariu de „commedia dell'arte", *Venețiana*. Goldoni e un pas mai departe în explorarea vervei comice italiene, unde nu săgeata satirei primează, ci valurile neastâmpărate ale temperamentului, sclipirile iluziei și jocul intrigilor, ardoarea patimilor și nestatornicia convingerilor etc. Pe o canava bufă amețitoare, cu răsturnări de situații și *quiproquo*-uri, în cazul de față și niște vârfuri lucind a satiră la adresa metehnelor unor femei mult bârfitoare. Și sunt vreo cinci, care clevetesc în jurul originii

Dana TRIFAN, Alexandru AXENTE și Clara GHIUVELENCHIAN.

unei viitoare mirese, tocmai în preajma perfectării căsătoriei pe care ambii protagoniști ar dori-o într-o oră, două. Pas făcut cu ingeniozitate de Gavril Borodan, care a construit un spectacol animat, plăcut, inventiv, cu relief comic și neprevăzute de efect. Într-o ambianță venețiană sugerată inspirat de Eugenia Tărăsescu Jianu, cu un pod minuscul peste o apă imaginară, felinare aprinse și boltă roșie-albastră de carnaval, minunate costume colorate care încântă privirea (tot ei i se datorează două tipuri atractive de afiș și macheta caietului-program cu fotografii de Anamaria Trumundone, redactat de Anaid Tavitian, al cărei nume, nu știu de ce, lipsește). Diversitatea figurilor este, de asemenea, riguros trasată în desenul regizoral, în expresii și contraste elocvente. De la perplexitatea nătângă a logodnicului înțepenit cu floarea în mână, Marian Bucur *(Beppo)* și grija mariajului a presupusului tată, Nucu Stângaciu *(Patron Toni),* la dezinvoltura șugubeață a Danielei Vitcu *(Arlechino),* șoaptele de tandrețe și ocrotire implorate de ochii Cristinei Oprean *(Merlino),* nerăbdarea paternă a lui Eugen Mazilu de a-și cunoaște fiica *(Ottavio),* teatralitatea patetică a nefericitului îndrăgostit Alexandru Axente *(Lelio).* Bârfitoarele, fiecare în parte, sunt bine reliefate în desen, distincte și, la o privire fugară, motivate – aprige (Maria Nestor – *Donna Sgualda),* vehemente (Gabriela Belu – *Donna Catte,* Laura Iordan – *Anzoletta),* mironosițe cu ifose (Dana Trifan – *Beatrice,* Clara Ghiuvelechian – *Eleonora).* Dar când le auzi... Doamne! Sobor de țațe! Țipă tot timpul, se rățoiesc gălăgios, emit la decibeli de „disco" mai toate replicile, stimulându-se în acute, că savoarea clevetelilor se pierde într-un vacarm asurzitor. O pierd și pe nerăbdătoarea mireasă (Laura Crăciun – *Checchina)* și mă întreb cum nu și-au dat seama că așa n-au haz, dacă la premieră s-a râs foarte puțin? Nițică muzicalitate, doamnelor, că „la calunnia" începe cu un „venticello", cum spunea strămoșul Basilio.

**Teatrul Ovidius – Constanța:** Bârfele femeilor **de Carlo Goldoni. Traducerea: Rodica Locusteanu. Regia și ilustrația muzicală: Gavril Borodan. Scenografia: Eugenia Tărășescu Jianu. Distribuția: Laura Crăciun, Marian Bucur, Iulian Lincu, Nucu Stângaciu, Dana Trifan, Clara Ghiuvelenchian, Alexandru Axente, Maria Nestor, Gabriela Belu, Laura Iordan, Eugen Mazilu, Cosmin Mihale, Daniela Vitcu, Cristina Oprean, Florentin Roman, Emanuel Cristoiu, Gelu Ciobanu. Premiera: 20 mai 2004.**

**Ion CAZABAN**

# „Avarul" între vechi și nou

În adaptarea după *Avarul* văzută pe scena din Piatra Neamț, Cristian Juncu renunță la numele personajelor lui Molière, așa că, deși le recunoaștem, nu se mai numesc Harpagon, nici Cleonte și Elise sau Valère și Marianne... Numele indică, de astă dată, locul lor în familie: Tatăl, Frățiorul, Surioara, sau ocupația: Consilierul, Agenta (de la agenția matrimonială), Actorul, Bodyguardul... Doar Prințesa nu indică nici una, nici alta – așa i se spune! Amintind oarecum de piesele expresioniste, sunt nume convenabile intenției de desprindere dintr-o lume ce și-a pierdut atracția, translarea ei în actualitate apărând mai interesantă.

Schema subiectului rămâne, în linii mari, cea știută din comedia lui Molière. Semnificative sunt, însă, deosebirile ușor de observat, când acțiunea se petrece în prezentul nostru. Ca și în trecut, Tatăl își păzește mereu îngrijorat averea („cocoșeii"), lipsindu-și sever copiii tocmai când au ajuns la vârsta, gata de orice, a dragostei. Dar este, parcă, un Harpagon mai puțin teribil și perspicace, lesne de păcălit, în mijlocul schimbărilor ce-l vor face să nu mai țină seama de nimic. Prefăcuți, cei din jurul său îi pândesc banii – și ce altceva ar mai putea găsi la cineva total depășit de noul „stil" de viață? Chiar dacă, uneori, și el este de acord, doar în vorbe, că ar fi normal „cocoșeii să circule". Cum știm din paginile lui Molière, nu numai banii sunt motivul disputei dintre Tată și copiii săi, dictatura sentimentelor agravând odată mai mult conflictul. Tatăl își închipuie că i se cuvine orice, chiar și o tânără nevastă livrată de agenția matrimonială. Oricât ar vrea el, tinerii nu mai respectă tradiția autorității paterne, nici puterea banilor. Împotriva restricțiilor sale, Surioara găsește prilej să facă amor cu prefăcutul Consilier, iar Frățiorul să dea lovitura, luându-i banii și pe tânăra dorită absurd. Deciziile și dorințele bătrânului Tată se dovedesc stupide prin nefiresc, condamnate de comedie. Încercările lui de a o cuceri pe tânăra Prințesă sunt sortite ridicolului. Iremediabil, Tatăl nu știe să-i vorbească, nu se pricepe la cadourile sau la dansurile preferate de ea. Violența supărării acestui personaj are un dublu motiv: unul vizibil, pentru „cocoșeii" furați, altul mai tulbure, țâșnind dintr-un subconștient fără o posibilă rezolvare (numiți de autor cu un apelativ al anilor '40, „cocoșeii" de la Piatra Neamț, pot trimite și la simbolica punguță apărată de cocoșelul lui Creangă!). Avariția Tatălui este, totodată, o zgârcire mortală a ființei. În tunetele cerului și sub ploaia ce udă, inutil, imaginea sa ultimă, schițând un zâmbet vag la fereastra casei, este totuși una a singurătății îngrijorate și dezorientate.

Remarcând acestea, să nu uităm însă că, adaptându-l pe Molière, regizorul Cristian Juncu a realizat un spectacol foarte amuzant, de actualitate, prin care se afirmă un mod scenic – după unii, pirandellian – de a privi teatrul și realitatea, de a interfera *ficțiunea realității* și *realitatea*

*ficțiunii*. Era absolut necesar un joc spiritual, în primul rând ca libertate inteligentă față de convențiile „clasicității" molierești. Și, pe scenă, sunt momente excelente de comedie vie, culminând cu savuroasa apariție a micului personaj numit ca în buletin: Costel Manole, cetățeanul deranjat, care autentifică, o dată în plus, un spectacol conjugat la prezent. Rolurile nu pretind compoziții detaliate, ci definirea precisă a unor caractere ce parcurg timpul până la noi. Acum, sunt potrivite schițarea alertă, aluzia acidă, poanta plasată prompt, făcându-ne să înțelegem exact ce trebuie. Actorii, cu toții, au răspuns acestor deziderate, dând vitalitate spirituală personajelor care ies din tiparele epocilor pentru a fi regăsite, azi, mereu altele... Interpretat de Corneliu Dan Borcia, Tatăl a avut, în ridicolul său, o notă de melancolică neputință, strecurată cu finețe, ce deosebea rolul de tragicomicul lui Harpagon, dându-i în schimb ceva nostalgic și lucid totodată. Ceilalți actori i-au fost alături într-o interpretare omogenă ce a dat tonus comunicativ dialogurilor bufone de sorginte populară, replicilor colorate de ironie, șarjei culte imediat sesizată de public, caricaturizărilor zâmbitoare de mode și preocupări la ordinea zilei... E un haz de toate calibrele și pentru toate gusturile, bine modulat regizoral. Vom înțelege, în ultimă instanță, că nu este doar un divertisment inspirat de *Avarul* lui Molière, ci un spectacol al anomaliilor noastre cotidiene, care își extinde aria până în sală.

La ridicarea cortinei, „turnul" solitar din mijlocul scenei se cutremură de cele ce se întâmplă înăuntru – hazos și semnificativ când vom înțelege că, la etaj, Surioara și tânărul Consilier al Tatălui ei se află într-o plăcută partidă de sex. De la început, vigoarea normală (sau normalitatea viguroasă) a actului erotic zguduie și pune în pericol integritatea turnului simbolic. Dispus central de scenograful Cosmin Ardeleanu, acest turn este, în fapt, un fel de dulap vertical, cu câteva ornamente „de stil", redimensionat și transformat, în care, pe lângă ferestre la parter și etaj, sunt încastrate diferite obiecte, de uz casnic ori de anticariat, inclusiv un cocoș sălbatic împăiat, aluzie la „cocoșeii" ascunși în zid de avarul Tată, dar – de ce nu? – la vietatea ucisă, la moarte pur și simplu. Ca realizare plastică, poate avea prestanța unei „instalații", dar, pe scenă, este un turn exponențial, care susține însăși structura de semnificații a unui spectacol mai ambițios decât pare. Nu tensiunea spre înalt este însemnată, ci dimpotrivă, subsolul turnului unde se află comoara ascunsă. Prin constituția sa, este o exhibiție de obiecte moarte, vizualizare ironică a obsesiei cumulative. Inevitabil, el conține și sugestia falică, putând fi și un turn al dorinței erotice, care-i periclitează cu vitalitatea sa celălalt sens. Este un simbol scenografic ce surprinde conflictul dintre *a avea* și *a fi* – dar bătrânețea avarului nu se va bucura de minciună! La o fereastră, figura tăcută a Tatălui pare ea însăși reificată, de o seamă cu toate acele obiecte ce alcătuiesc turnul.

**Teatrul Tineretului din Piatra Neamț** – Avarul, **după Molière, traducere și adaptare de Cristian Juncu. Regia: Cristian Juncu. Scenografia: Cosmin Ardeleanu. Aranjament muzical: Cezar Antol. În distribuție: Corneliu Dan Borcia, Daniel Beșleagă, Dorina Maria Haranguș, Liviu Vlad, Nora Covali, Ecaterina Hâțu, Florin Mircea jr., Cezar Antal, Dan Grigoraș, Raul Lucaci, Iulia Tanasă, Adina Suciu, Costel Manole. Premiera: 6 martie 2004**

**Oana BORȘ**

# De la Vahtangov la Lady Di

Elev al Școlii „Șciukin" din Moscova, continuatoare a tradiției vahtangoviene, Petru Vutcărău pleacă de la ideea că: *„Textul este o informație pe care cei care cunosc limba o asimilează, dar teatrul nu se oprește aici. Teatrul are limbajul său. Și ceea ce am învățat eu de la Șciukin a fost să fiu, atunci când joc, și pe înțelesul celui care nu cunoaște limba."* Dezvoltarea sa ulterioară, prin spectacolele realizate la Teatrul „Eugen Ionescu" din Chișinău, dă imaginea unei preocupări acerbe asupra expresivității teatrului, asupra formei de redare ce atinge de la dimensiunea grotescă (*Revizorul* de Gogol) până la un anume filon poetic, ce transpare în spectacole mai recente (*Mașinăria Cehov* de Matei Vișniec). Un mod de comunicare materializat printr-o limbaj cu dimensiune vizuală, un limbaj creativ. Însă nu forme în sine, ci unele care absorb adânciri ideatice ale textului, demne de un regizor care are ce spune.

Vutcărău vădește o preocupare deosebită pentru detaliu. Detaliul construcției de personaj care este, pentru el, univers de explorat. Desenează tipologii, din care compune apoi scenele și lasă acțiunea să se insinueze pe lângă ele. Acesta ar fi și modul de construcție al spectacolul *Lupii și oile* de Ostrovski, produs de Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, pe care îl realizase anterior și la teatrul său din Chișinău.

Sprijinindu-se și pe talentul scenografei Stela Verebceanu, cu care regizorul lucrează în ultimul timp, Vutcărău pare a se juca experimentând, dirijând cu ironie acțiunea, într-un iureș de gaguri, de improvizații comice spumoase. Parte dintre personaje par desprinse din tablouri expresioniste, altele poartă cu ele dimensiunea strict realistă, în funcție de caracteristicile pe care regizorul dorește să le confere. Ceea ce revine actorilor brăileni este a da consistență, a umple formele. Lucru destul de dificil, pentru că presupune un mecanism invers, ei trebuind să justifice din interior forma desenată extrem de riguros și fixată exact prin gest și intonație.

Prezența Meropei Davâdovana domină scena. Caracter puternic, dominator ea învârte toate lucrurile. Rochie neagră cu crinolină, bonetă, dantele, pene, machiajul ca o mască ce accentuează trăsături. Se sprijină de un baston, a cărui bătaie în podea impune un ritm sacadat, asemănător cu cel indus de frazare. Gesturile sunt pe măsură, puternice, scurte, fără volute. Pare cea mai complexă arhitectură de personaj din spectacol. Pentru Simona Gurgu, acest rol este unul de compoziție. Deci o dublă dificultate. Și dacă la început este copleșită de sarcina pe care o are, fiind vizibilă concentrarea în a-și păstra eroina în registrul impus de către regizor, pe parcurs reușește să dea densitatea personajului.

Tot o construcție dificil de realizat este și pentru Valentin Terente rolul lui Apollon Murzavețki. Ceea ce reușește este mai lipsit de consistență, cu toate că schița personajului este de un comic savuros, cu improvizații pe măsură, născute pe canavaua tipologică a bețivului

În deplin consens cu personajele pe care le interpretează sunt Mihaela Trofimov și Emilian Oprea. Cochetă, frivolă *Evlampia Kupavina* (Mihaela Trofimov)

Simona GURGU.

este o apariție unduitoare, șarmantă, ce își folosește din plin inteligența feminității. O eroină la pol opus celei interpretate într-o altă premieră a teatrului, *Plaja* de Peter Asmunsen, a cărei contorsionare interioară transmitea o vulnerabilitate și o stranietate speciale. Cele două roluri așa de apropiate în timp, cărora actrița reușește să le imprime personalitate, dau măsura talentului său. Un alt partener din *Plaja* și el se pare la fel de talentat, este Emilian Oprea, interpretul rolului Vasili Ciugunov. Fante, impostor-îndrăgostit, rostește vorbele rostogolit sau accentuat atunci când trebuie, este degajat, sigur pe el, căci este singurul, alături de Murzavețkaia care știe cum să manipuleze, dar mai are un atuu: știe cum să o domine și pe ea.

Așa cum și-a conceput Petru Vutcărău spectacolul, celelalte personaje sunt mult mai ușor de întrupat de către actori, toate având câte o temă dominantă de urmărit, definitoare de caracter, și toate având în spate o ludicitate născută parcă din dorința de face cât mai palpitantă partea latentă a lucrurilor. De altfel, tot spectacolul este urmărit de ironia cu care regizorul mută personajele-piese de joc pe tabla de șah a comediei lui Ostrovski, realizând o montare cu viață, cu haz, deconectantă.

*

O altă premieră a Teatrului „Maria Filotti", *Lady Di* de Tomislav Zajec, este un spectacol pe un text contemporan, scris în 1998, de către un tânăr dramaturg croat. De altfel, privind stagiunea teatrului brăilean se poate vorbi de varietate tematică în ceea ce privește propunerile de text, de abordări estetice diferite, date de regizori situați stilistic în zone neconvergente, dar și de calitate. Toate acestea

Bujor MACRIN.

însumate presupun atragerea publicului, chiar a unor categorii distincte, target-ul oricărui director de teatru.

Piesa lui Tomislav Zajec este o disertație despre criza identității resimțită astăzi. Într-o societate a comunicării generalizate, lumea reală se dizolvă, simțul realității este pierdut. Viețile noastre sunt infestate cu viețile altora, în a căror existență pătrundem inconștient până în amănunt, devenind coparticipanți ai bucuriilor sau dramelor lor. Este destul de ușor, astfel, a ne transforma existența într-o formă hibridă. De aici pleacă și Tomislav Zajek în exercițiul său dramaturgic (temă de clasă la Academia de Arte Dramatice), construit pe o canava simplă: John Smith, un mecanic cu personalitatea dedublată, își trăiește propria viață, iar în imaginar pe cea a prințesei Diana. Un conflict mărunt (clientul lui Smith, Patrick Bennet, ofensat de faptul că Smith i-a zgâriat mașina, un Jeep Cherokee – o zgârietură „de peste doi centimetri pe aripa stângă, peste 2 centimetri!, cu lățimea de, incredibil!, 0,4 milimetri" – dar și de atitudinea travestitului Smith), declanșează un lanț de incidente care se termină cu moartea tuturor personajelor. Autorul îmbracă totul într-o farsă, una tragicomică. Comicul vine din ironia cu care autorul privește noile valori sacrosante astăzi, de exemplu, importanța unui Jeep Cherokee, iar tragicul din incapacitatea fiecăruia de a înțelege realitatea celuilalt, dar și din ideea subiacentă că, indiferent de poziția socială, o existență poate să fie spulberată de nefericire, la fel de ușor.

Regizorul Dan Tudor merge pe un drum care deturnează, încă din început, sensul piesei, plasându-l într-o zonă minoră. Pentru că alege, ca mod de reprezentare, metafora. Recurge la prezența fizică a prințesei Diana care preia o parte din monologul lui Smith, își spune povestea direct, și în același timp, prin intermediul lui Smith a cărui apariție este (de ce oare?) sub semnul unei stări de transă. Și astfel, spectacolul unidirecționează, accentul cade doar pe problemele de viață ale prințesei, celelalte conotații ale piesei (criza personalității dedublate, lupta cu propriile fantasme și cu cei din jur, raportul cu lumea reală, sinonimia de destine într-o societate bolnavă) fiind estompate, iar utilitatea unei astfel de viziuni, de neînțeles.

Nu se poate spune însă că nu există un profesionism al ansamblului, fie în ceea ce privește compoziția spectacolului, fie în ceea ce privește interpretarea rolurilor. Liliana Ghiță (fosta soție, *Kathie Lee),* Cornel Cimpoaie (patronul garajului, *Will Kronk)* și George Țoropoc (clientul, *Patrick Bennet),* fără a avea partituri generoase, sunt prezențe ce se încadrează în contextul impus de către regizor. Așa cum, tot din context, face parte și ideea scenografică (Doru Zanfir), având chiar funcție semnificantă: personajele principale aici, Smith și Lady Di, ies dintr-o cutie-dulap, din oglinzi sparte, ca revelare a unei identități care nu se mai regăsește, reflectând în cioburi despărțirea sinelui de sine.

**Notă:**

* Angelina Roșca, *Teatralitate pre și post Vahtangov*, Editura Epigraf, 2003.

**Teatrul „Maria Filotti", Brăila:**

– Lupii și oile **de Nikolai Ostrovski. Regia: Petru Vutcărău. Scenografia: Stela Verebceanu. Muzica: Marian Stârcea. Cu: Simona Gurgu, Valentin Terente, Ramona Gângă, Mihaela Trofimiv, Ludmila Filip, Mircea Valentin,. Emilian Oprea, Bujor Macrin, Liviu Pintileasa, Jarcu Zane, Ana Zubcu, Marius Manole.**

– Lady Di **de Tomislav Zajec. Traducerea: Andreea Vulpe și Cristian Juncu. Regia și ilustrația muzicală: Dan Tudor. Scenografia: Doru Zanfir. Cu: Bujor Macrin, Liliana Ghiță, Cornel Cimpoae, George Țoropoc, Ramona Gângă.**

***Andreea DUMITRU***

# Hamlet – intolerabil?

După Vészprem, Budapesta, Oradea, Cluj, Bistrița și cele două reprezentații susținute în finalul Festivalului de la Sibiu, în catacombele Muzeului de Istorie, coproducția româno-maghiaro-franceză *Hamlet. Intolerable* s-a oprit, pe 7 și 8 iunie, în drumul ei spre Avignon *(off),* pe scena Teatrului Bulandra. Greu de anticipat, în cazul unui spectacol cu un titlu atât de provocator, o reacție... (mai) radicală din partea publicului, cel puțin a celui bucureștean. La aplauze, sala rămăsese aproape goală. Personal, demonstrația (căci despre o demonstrație s-a dovedit a fi vorba, în fond) nu mi-a părut tocmai... intolerabilă. Poate de aceea am încercat să descopăr motivele acestui divorț dintre spectacol și publicul său.

Nu ar fi fost, de altfel, nici prima și nici ultima dată când textul shakespearian ar fi ieșit șifonat în urma *utilizării* lui de către creatori mai mult sau mai puțin inspirați. Autorii adaptării de față expun chiar, în caietul-program, o întreagă teorie în marginea operei, fără ca aceasta să transpară neapărat și în decizia lor de a decupa și monta *altfel* originalul. „Hamlet este un ins atavic, stihial, măcinat în acțiunile sale de un zeu păgân: bătrânul Hamlet, tatăl său", afirmă regizoarea Anca Bradu. „În spectacolul nostru, două ispite ale umanului se confruntă: *energetismul irațional* și *spiritul* compromisului *civilizator*, uneori perfid, dar aspirând să instaureze echilibrul... vitalitatea este haotică, civilizația este putredă ca și Danemarca", completează criticul Sebastian Vlad-Popa. Abordarea lor pare tentantă. Concretizată scenic, chiar interesantă. Din păcate, nu speculează până la capăt spațiul de joc creat de Florica Mălureanu, un țarc aurit în care îi găsim de la început pe actori, îmbrăcați în blănuri mițoase, aluzie la oile Domnului ori la o sălbăticie abia domesticită. Deși restrictivă, soluția scenografică permite, totuși, individualizarea personajelor. În timp ce trupa ambulantă de teatru se distinge prin costumele negre, simple, în regatul lui Claudius se poartă peruci, precum la curtea Regelui-soare, aluzie la o lume pervertită de rafinament, al cărei declin îl vestește, parcă, degeneratul Osric. Hamlet se înfățișează chiar, la un moment dat, ca un lup între oi, înfingându-și colții în trupul lui Polonius. Cum spuneam, însă, decorul vorbind despre consecințele îngrădirii nu este valorificat la maximum, ieșirile și intrările actorilor fiind aleatorii, nerespectând convenția.

Prin simplitatea extremă, frustă, ideea țarcului aurit justifică, poate, doar intenția realizatorilor de a vorbi mai direct despre reversul umanității unor copii devaforizați, victime ale răzbunării și intoleranței. Căci, aflăm din același caiet de sală, proiectul inițiat de Compania Spleen d'Or în colaborare cu Teatrul „Petőfi Sándor" din Veszprem și Asociația „Enfants Planète Esperanza" din Franța, include, în paralel, și realizarea filmului documentar *Hamlet povestit de copii* plecând de la ateliere pe probleme sociale infantile care au fost (vor fi?) susținute în cele trei spații culturale. Dincolo de necesitatea de a se conforma unei teme lansate de programul Comisiei Europene „Cultura 2000", fapt care i-a asigurat proiectului o finanțare substanțială, titlul spectacolului nu are acoperire.

Începutul acestuia se produce *ex abrupto*, cu învățămintele lui Polonius către fiul său, cel dintâi care părăsește țarcul, deși gestul nu are semnificația unei disidențe. Mai mult, jocul actorilor este cât se poate de convențional. Nici participarea unor actrițe cunoscute ca Ioana Crăciunescu *(Gertrude)* sau Adriana Butoi *(Ofelia)* nu constituie o mare surpriză în acest sens. *Intolerabilă* este, poate, doar absența actorului potrivit pentru rolul titular, Máté P. Gábor părând pur și simplu stingherit de partitura sa, dar și de limba adoptivă a spectacolului, franceza. Ca în cele mai multe proiecte teatrale cu participare europeană, babilonia idiomurilor este și aici la mare preț. Hamlet își spune apartéurile și comunică cu cei loiali cauzei sale (Horațio, actorii sosiți la curte) în maghiară. Interesant rezolvată este, însă, secvența de teatru în teatru: doi dintre actorii trupei (o româncă și un francez) vorbesc simultan, fiecare în limba maternă, transformându-se subit în interpreți (ca la un congres european!) care tălmăcesc replicile otrăvite ale piesei-capcană pentru cuplul regal vinovat (jucat de o româncă și de un francez!).

Produs al unei teoretizări excesive, *Hamlet.Intolerable* s-a dovedit a fi doar un proiect ca atâtea altele, mai norocos însă datorită tenacității inițiatorilor lui. Prin urmare, tot ce le pot dori este ca norocul să-i însoțească și la Avignon.

**Compania Spleen d'Or, Teatrul „Petofi Sándor" din Vészprem, Asociația „Enfants Planète Esperanza" (Franța)** – Hamlet.Intolerable, **adaptare după W. Shakespeare de Sebastian Vlad-Popa și Anca Bradu. Cu: Jean-Marc Herouin, Máté P. Gábor, Keresztes Sándor, Olivier Comte, César Meric, Cédric Orain, Körösi Csaba, Vincent Priou Delamarre, Nyrko Istvan, Ioana Crăciunescu, Adriana Butoi, Codrina Pricopoaia. Regia: Anca Bradu. Scenografia: Florica Mălureanu. Muzica: Horváth Karoly. Coregrafia: Mălina Andrei. Coordonarea proiectului: Antigona Silvia Rogozea, Françoise Fougea.**

---

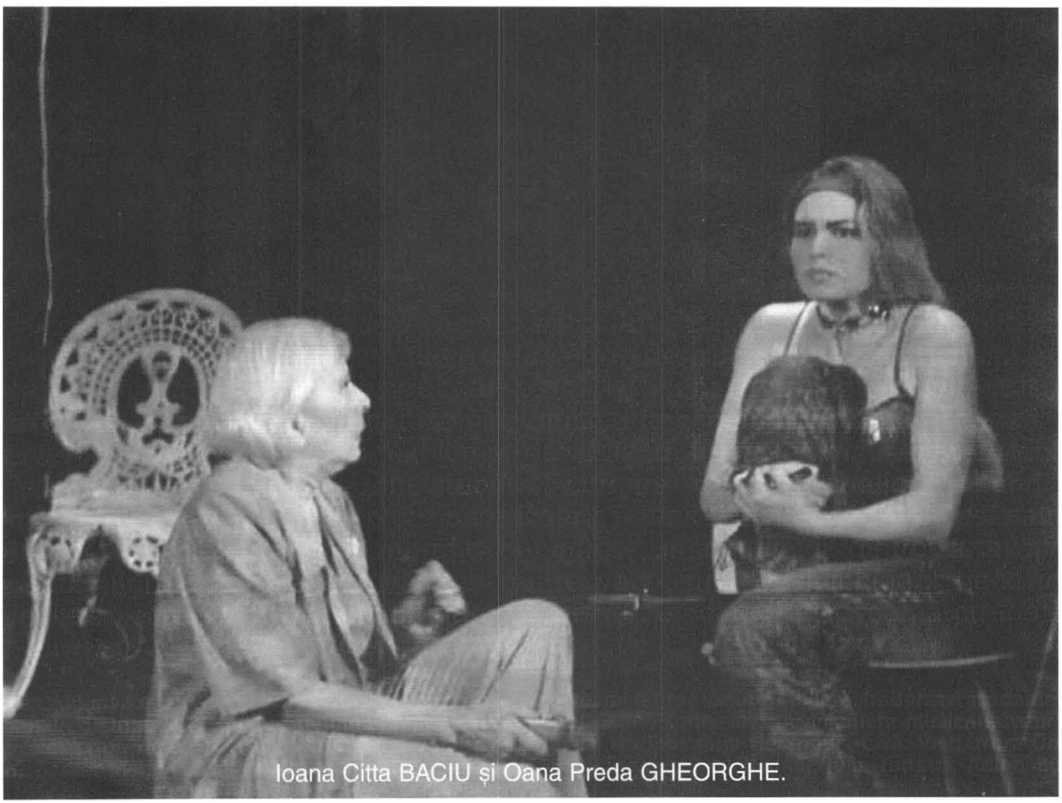
***Ruxandra ANTON***

# Conștiința cetății

Spectacolul *A șaptea kafana* este o provocare la conștientizarea unor adevăruri ce trec pe lângă noi în fuga imaginilor de la televizor și a *flash*-ului ziaristic, mult prea aglomerate în evenimente terifiante, expuse impersonal. Spectacolul a fost regizat prima oară de Mihai Fusu și jucat la Chișinău și în încă zece orașe moldovene, cumpărat de americani pentru a fi jucat în alte 20 de orașe din Republica Moldova; a fost prezentat la *Festivalul Dramaturgiei Contemporane* din Bonn și invitat în Franța.

Piesa, scrisă în 2001 de Dumitru Crudu, Mihai Fusu și Nicoleta Esinencu, raportează problema traficului de femei pentru prostituție la neputințele societății de a-l controla, de a-l stopa și de a-i percepe consecințele reale asupra stabilității morale a ființei umane. Autorii au intervievat victime dispuse să dezvăluie întâmplările coșmaresti prin care au trecut după ce au fost vândute unor proxeneți din mai multe țări: Turcia, Albania, Italia, Macedonia, Grecia, Bosnia-Herțegovina, etc.; au păstrat limbajul frust al acestora, însă au reașezat materialul brut (selectat) într-un contur simplu, schematic, cu proporții dramatice echilibrate, adâncit în periferiile cele mai neașteptate ale emoției artistice.

Montarea de la Galați, în regia lui Alexandru Berceanu, este la fel de justificată, multe dintre fetele din România fiind vândute la export. Cele șase personaje-victimă, prinse în capcana indiferenței societății, seduse de prieteni sau de promisiuni mincinoase, nu-și disculpă ostentativ prizonieratul involuntar, nu-și dezlănțuie în exces ura; „vorbăria" lor monologată, fără perspectiva unui interlocutor adevărat, mereu în deriva unor spaime, neliniștește cu atât mai mult. Aproape că nu mai contează ce se povestește, cât contează *cantitatea de suferință* pe care o emană fluxul trăirii. Reportera, deși un interlocutor voluntar, păstrează clișeele unui dialog rece, profesional. Acest personaj afișează distanța pe care și-a luat-o omenirea față de semenii săi în profesoratul mass-mediei. Cam artificială această cheie regizorală, în acest context, care nu justifică, cel puțin, încrederea fetelor de a se confesa. De aceea, mai umană și mai aproape de adevăr este scena în care reportera plânge, în timp ce fetele râd de întâmplările lor, așa-zis, vesele. Ioana Citta Baciu se încadrează acestei viziuni, rămâne o prezență, dar strălucește acolo unde depășește cadrul mult prea rigid. Prin modul în care regizorul face vizibilă suferința, pot spune că este un adevărat maestru în a crea *imagini ale suferinței,* în a supralicita emoția, în a îngenunchea publicul în fața unui adevăr știut și neglijat. Aducerea unei realități secunde prin proiecția imaginilor fotografice ale fetelor, în diverse ipostaze ale copilăriei, adolescenței sau vieții anterioare evenimentului tragic, este o intervenție ce mobilizează tensiuni adiacente și anulează orice distanță interioară față de personaje. O altă imagine ce exteriorizează suferința și dizolvă



Ioana Citta BACIU și Oana Preda GHEORGHE.

şi ultimele prejudecăţi consacrate ale spectatorului este scena în care fetele sunt mobilizate să înveţe reţete erotice picante: exerciţiile sunt o sugestie coregrafică, sintetică, exteriorizată pe obiecte (umbrelă, răzuitoare de legume, ursuleţ de pluş, ustensile cosmetice, pompă aspiratoare pentru apă), partenerii lor sunt obiectele, deşi, în realitate, ei ştiu că obiectele sunt chiar ele. Cea care le dictează exerciţiile, tiraspoleanca, interpretată de Svetlana Friptu, dincolo de faptul că este originară de pe meleagurile autorilor şi are avantajul rostirii impecabile a replicilor ruseşti (traducerea lor este proiectată pe un ecran negru, în fundal), prezintă acea flexibilitate în nuanţele unui caracter dur pe care numai originalul le-ar putea avea (susţinută şi de costumul strident ce ornamentează prostia, lipsa de bun-gust, senzualitatea perversă şi strălucirea banilor). Circuitul aceloraşi întrebări puse de cei doi medici şi a aproape-aceloraşi răspunsuri ale feteler, ritmul lor „mitraliat", nuanţat de bătăile din scaune, creează, încă de la început, o atmosferă menită să alerteze şi să tulbure. Un alt contrapunct al suferinţei este dat de scena în care uneia dintre fete i se răstoarnă geanta din care se împrăştie boabele de fasole, *mâncarea săracului*; scena neagră rămâne pavoazată cu boabe albe, deşi fetele s-au repezit să le adune: un mod subtil de a obiectiva cauza responsabilă a acestui marasm social. Majoritatea scenelor au loc într-un studio de radio, unde se derulează imagini, în fundal, chiar despre acest fenomen (autentic realizat videoreportajul cu Eugenia Notarescu, Robertino Bezman, Cristian Gheorghe şi Stelian Stancu, primii doi fiind jurnalişti la televiziunea locală), deci, într-un teritoriu al comunicării, dar şi al artificiilor. Scara ce nu duce nicăieri, disperarea care nu duce nicăieri, muchia de cuţit pe care stăm toţi câtă vreme infernul se află atât de aproape; doar nişte uşi îl ascund (aici, cele şase uşi din fundal). Doar apa de la duşuri să spele fiinţele umane sodomizate, în spatele acelor uşi? Decorul este inspirat pus în această ecuaţie, de către Ina Isbăşescu. Coloana sonoră, alcătuită mai ales din melodiile neamului, potenţează suferinţele neomeneşti, mutându-l într-o relaţie a purităţii şi a sănătăţii umane. Actriţele: Crina Stoica, Carmen Albu, Oana Preda Gheorghe, Ana Maria Ciucanu, Corina Constantinide şi Cristina Uja (studentă la Actorie în anul II) personalizează emoţii şi tensiuni, lacrimi şi furii, neputinţa şi inocenţa, durerea şi frica, veselia prostească şi deruta, resemnarea şi speranţa, depresia şi consternarea, atât de bine asimilate în priviri, gesturi şi expresii corporale, într-un joc sincer care face tangibil tragismul. Şi rolurile secundare masculine (Cristian Gheorghe, Aureliu Bâtcă, Gheorghe V. Gheorghe), bine definite, creează un echilibru important şi o componentă fără de care gravitatea faptelor nu ar fi avut aceeaşi consistenţă, iar ipocrizia, prostia, superficialitatea, ar fi rămas simple enunţuri. Spectacolul este viu, fluid, cu unele distorsiuni care generează mici spărturi în calitatea lui, ce ar putea fi evitate. Dintr-o vizibilă dorinţă a regizorului de a implica şi spectatorul în vacarmul fricii personajului ce povesteşte episodul fugii, lasă lumina crudă a reflectoarelor, fixată pe sală, la înălţimea spectatorilor (efectul ar fi fost cel scontat, dacă fascicolul de lumină s-ar fi rotit pe tot planul sălii). O altă nepotrivire cu ritmul spectacolului este finalul, mult prea diluat, cu iz de imn partinic.

**Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galaţi** – A şaptea kafana **de Dumitru Crudu, Mihai Fusu şi Nicoleta Esinencu. Regia: Alexandru Berceanu. Scenografia: Ina Isbăşescu. Coregrafia: Marius Manole. Cu: Ioana Citta Baciu, Crina Stoica, Carmen Albu, Oana Preda Gheorghe, Cristina Uja (studentă Actorie, anul II), Ana Maria Ciucanu, Corina Constantinide, Svetlana Friptu, Cristian Gheorghe, Aureliu Bâtcă, Gheorghe V. Gheorghe.Data premierei: 22 mai 2004.**

***Claudia LIPAN***

# Mutenie în patru anotimpuri

După cea mai bună piesă a Galei UNITER, *Oblomov* (care a și inaugurat-o), noua sală de la Grădina Icoanei a găzduit un al doilea spectacol, de data aceasta într-o cu totul altă deschidere, ionesciană și anume *Scaunele*. Nu mă surprinde faptul că regizorul spectacolului, Felix Alexa, și-a imaginat două personaje inhibate, (supra)viețuind într-o grotă ale cărei singure guri de oxigen sunt câteva deschideri primitoare de oaspeți. Treptat, deschiderile se măresc, oaspeții care solicită scaune invadează scena, acestea devin „prea multe" (cum amenința să devină numărul spectatorilor din sală la începutul piesei) și țin loc de aparate la care se conectează eroii marginalizați în propria lor casă. Ei dispar treptat din peisajul citadin, din forfota de zi cu zi, îmbătrânesc trăind undeva la demisolul orașului pe lângă care trece apa. Pereții unicului lor habitat poartă semnătura scenografei Diana Ruxandra Ion care a scris cu cretă albă textul lizibil al lui Ionescu, prevăzând parcă impasul celor doi de a nu se mai putea debarasa de gândirea ex-pozitivă, noduroasă, colțuroasă, dureroasă a propriilor cuvinte. Silabisirea zilelor și a nopților devine din ce în ce mai grea. Dacă toată viața *Soțul* (Răzvan Vasilescu) a povestit și *Soția* (Oana Pellea) l-a ascultat, a mimat tot felul de situații caraghioase și Soția a ghicit, a îndrăgit anotimpurile și Soția le-a iubit pur și simplu, acum neputința e mai mare. Fost portar, el se îndreptățește să

Foto: Ciprian Duică

Oana PELLEA și Răzvan VASILESCU.

înainteze în „gradul" de mareşal al imobilului. Ceea ce înaintea paradei de primire a oaspeţilor nu-i aduce fericirea. Se plictiseşte groaznic, e vesel doar când vede apa ce despică oraşul în două prin ferestruica gâtuită de un scaun atârnat de perete. Răzvan Vasilescu creează un personaj lipsit de ambiţie, aproape leneş, dezgustat de prea multă repetiţie în viaţa lui. Spre deosebire de Oana Pellea, a cărei *Semiramida* crede cu stoicism în cei 75 de ani de căsnicie. Pentru ea, totul trebuie să se petreacă la fel ca-n prima zi; iar dacă în prima zi a aflat totul despre Soţul său, despre luna februarie şi despre jocul de pantomimă, şi astăzi, după atâţia ani, le va afla asemenea. Îşi propune ca, în fiecare seară, să uite totul şi să aştepte cu sufletul proaspăt o nouă rafală de amintiri. Reuşind să menţină tensiune chiar şi în imobilitatea primei părţi a spectacolului, actorii dezmorţesc finalul cu mici piese din drama sufletească a eroilor, măruntă, deşirată ca un ghem de lână pe andreaua oaspeţilor apăruţi invizibil în salon. Aceeaşi dramă care l-a făcut pe Soţ să nu-şi urmeze niciodată vocaţia când a fost la înălţimea împrejurărilor şi pe Soţie să nu ia niciodată parte la ieşirile din impas. Soţul îşi pregăteşte două ore pe zi un discurs în care lumea va afla cine este de fapt. Discursul va fi citit de un Orator, pentru că el este prea emotiv. Dar *Oratorul* (Gabriel Spahiu) este mut! El nu mai apucă să spună nimic invaziei de oaspeţi importanţi despre măreţia şi anotimpurile mareşalului său. Nu mai e timpu...

Oana Pellea şi Răzvan Vasilescu ating, într-un anumit fel, coarda sensibilă a autorului care compune în fiecare situaţie un raport clar al individului cu lumea. Un raport în care nu a găsit încă uşurinţa de a da dreptate şi unuia şi altuia. Nu există decât o singură situaţie-limită pe care individul trebuie să şi-o asume personal şi conştient. Începutul sau sfârşitul situaţiei nu are nici un sens, ea oricum îi aparţine. Scaunele sunt în scenă înainte ca nemulţumirea sau fericirea personajelor să ia

Foto: Ciprian Duică

Răzvan VASILESCU, Gabriel SPAHIU şi Oana PELLEA.

amploare. Pe două dintre ele ne primesc actorii. Actorii sunt naturali, imaginând parcă acea primă zi de căsătorie în care oamenii nu au timp de șiretlicuri și nevroze. Sunt sinceri, modești și lipsiți de puterea de a contrazice. Spectacolul lui Felix Alexa nu a contrazis, nu și-a asumat o stare de tensiune, de șoc, absurdă, cum din păcate ne-am obișnuit să credem atunci când vorbim despre Beckett sau Ionescu. El l-a adus în tăcere pe Ionescu la București, la propriu și la figurat, pentru că, înaintea spectacolului, am văzut-o în loja Teatrului Bulandra pe fiica autorului (Marie-France Ionesco), așteptând cu nerăbdare să se aprindă luminile rampei.

**Teatrul „L.S. Bulandra"** – Scaunele **de Eugen Ionescu. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Cu: Oana Pellea, Răzvan Vasilescu, Gabriel Spahiu. Data premierei: 7 aprilie 2004.**

# Gracias a Clara Flores Aguilera!

În Casa Americii Latine am văzut „o seară Clara Flores". Da, da, chiar așa o voi numi, pentru că scenariul scris după textele unora dintre cei mai importanți poeți de limbă spaniolă (Pablo Neruda, Isabel Allende, Eduardo Galeano, Rodrigo García) descrie, de fapt, traiectul actriței originară din Chile. Descrie fuga civilă, alături de familie, dintr-o țară al cărei regim politic a șters multe amintiri despre o cultură incredibil de frumoasă. *Țara de foc* este poate chiar jungla Amazonului; un loc unde sângele nu are timp să stea pe loc. El curge în legendele pline de viață ale băștinașilor săi. Este o țară unde s-ar putea face câteva documentare fantastice, dacă nu ții cont că „materialul de studiu" provoacă incendii, calamități, erupții, epidemii și sărăcie oamenilor în fiecare zi. Clara Flores Aguilera, îmbrăcată într-un „poncho" roșu cu motive laice, într-un ritm amuzant dar și emoționant, își deapănă povestea, altminteri destul de încercată, a propriei copilării și adolescențe, chiar dacă în spectacol se numește Paula Gonzales. În repertoriul din această poveste încape și tragedia loviturilor militare de stat din 1973, și refularea unor amintiri care trebuie rase din memorie, și revolta că nu poate dansa la un bal decât cu sternul unui băiat, și răbdarea de a le trece pe toate și de a închide cicatricea. Mă gândesc la Clara Flores. Cum a reușit să se integreze într-o țară străină, al cărei regim nu era total diferit, să fie absolventa uneia dintre cele mai bune profesoare de teatru și dans (Miriam Răducanu), să joace pe scena unui renumit teatru pentru tineret (cel din Piatra-Neamț) și să câștige cel mai important premiu pentru un tânăr actor, atât într-o secțiune de grup (cu spectacolul *Caleidoscop* în 1999) cât și individual (cu momente din Caragiale în 2002). Nu cred că o actriță cum este Clara Flores trebuie văzută atât de greu pe o scenă de teatru. Mă bucur că a reușit (în condiții nu tocmai ușoare, bănuiesc) să gândească și să ridice acest spectacol. Pentru că merita. Dacă mă refer la structura lui solidă, cu dans, cântec, joc echilibrat și prezență scenică bună, îmi dau seama că Clara Flores Aguilera are nevoie de ceva mai mult decât un public care îi aplaudă evoluția cu urale, o profesoară care o susține puternic, un critic care crede în ea în continuare și reprezentanți din locurile ei natale (ambasadori, prieteni etc.) într-o sală mult prea puțin încăpătoare pentru demonstrația sa. Mai are nevoie de un regizor.

**Casa Americii Latine** – Poveste din Țara de Foc – Gracias a la Vida... **după texte de Eduardo Galeano, Pablo Neruda, Isabel Allende și Rodrigo García. Scenariu: Rodrigo Rene Flores. Muzica: Violeta Parra, Inti-Illimani, Astor Piazzolla. Cu: Clara Flores Aguilera. Data premierei: 25 februarie 2004.**

**Simona BURTEA**

# Un final cu două... fețe

Stagiunea 2003–2004 a Teatrului „Al. Davila" din Pitești a fost una fructuoasă. Faptul că spectacolul *Soacra cu trei nurori* după Ion Creangă a ajuns la a suta reprezentație este remarcabil, mai ales într-un teatru de provincie. Spectacolul – muzical – semnat de Emilian Cortea, s-a născut din dorința regizorului de a prezenta publicului o piesă fără artificii, un text citit „cinstit", un text care să meargă direct la suflet și să-l încânte pe spectator prin verbul alert și muzica simplă, de inspirație folclorică. Actorii: Luminița Borta, Cristina Caragea, Daniela Cristea, Tudorița Popescu, Adreea Raicu, Vasile Pieca, Adrian Duță și Mihai Nistor au construit cu ușurință personaje care îmbină clasicul și modernul.

Teatrul Nottara a fost gazda unui alt spectacol piteștean. De această dată, sub bagheta regizorală a lui Bogdan Cioabă publicul bucureștean a putut urmării spectacolul cu piesa *Domnișoara Julia* de August Strindberg.

În *Domnișoara Julia* observarea realității este cât se poate de pregnantă: un fel de radioscopie a vieții sociale, cu raporturile dintre diferitele clase, dezvăluite prin legătura amoroasă dintre valetul Jean și domnișoara contesă, care îi cedează dintr-un impuls instinctiv.

Iulia este apoi convinsă de valet să se omoare, de teama consecințelor ce s-ar putea ivi de pe urma acestui fapt. Astfel, ajung să se contopească, într-o singură tensiune tragică, sentimentul inferiorității sociale, care tinde totodată spre răzbunare și nestăvilită ispită a legăturii sexuale, dezlănțuită într-o țară nordică,

Luminița BORTA și Gabriel GHEORGHE în *Domnișoara Julia* de Strindberg.

într-o noapte de Sfântul Ioan. Personajele trăiesc o criză decisivă, momentul cel mai zbuciumat și, totodată, cel mai plin din riscanta lor existență.

Luminița Borta –*Iulia,* trece de la naturalismul cel mai crud la simbolismul cel mai aerian, de la analiza socială la nălucile subconștientului, fără ca prin acest proces actrița să piardă ceva din puterea ei de convingere scenică. O femeie divorțată și disperată, este atât de slabă și puternică, isterică și calmă – personajul stindbergian este construit cu minuoțizitate de Luminița Borta care face subtil trecerea din vânător în vânat.

Încă student în ultimul an la UNATC, clasa prof. ADRIAN PINTEA, Gabriel Gheorghe, la debutul său într-un teatru profesionist, reușește să surprindă nebănuitele „fațete" ale valetului Jean. Violent, pretențios, tandru și în același timp brutal, personajul creeat de tânărul actor are un suflet murdar și duplicitar. Oscilând între Iulia și Kristin, reușește să scoată la suprafață duplicitatea „canceroasă" a valetului. Mirela Popescu ne propune o Kristin de un calm debordant. Puțin habotnică, servitoare de-o viață, Kristin sfârșește prin a renunța la toate „impuritățile" ce o înconjoară.

Un trio al păcatului carnal, un trio al nenorocirilor face ca spectacolul să devină un gigantic carusel care gonește cu viteză maximă, iar, din când în când, frâna este pusă de singurul personaj lucid: Kristin. Venirea contelui aduce caruselul la viteza normală; toate iluziile, toate planurile se evaporă. Totul se liniștește. Acum fiecare sunet și fiecare mișcare doare.

Echilibrul acestui „recital pe trei voci" îl asigură regizorul Bogdan Cioabă. Menținând linia desenată de Strindberg, regizorul scoate tot ce e „mai putred" în interiorul personajelor, subliniind cu brio caracterul perfid al acestei clase de jos. Faptul că se află undeva la „periferia" condiției umane reiese și din îmbinarea decorului și a costumelor, bine asortate de cea care semnează scenografia spectacolului (Cristina Ciucu).

Bogdan Cioabă, inspirat, aduce pe scenă un cuplu de balerini, care prin mișcare, sunet și lumină suprapune cele două dimensiuni: realismul cu ficțiunea.

Un spectacol cu cadență despre... decadență.

Scenă din *Socra cu trei nurori* după Ion Creangă.

*Ion PARHON*

# „Casandra" nu crede în lacrimi !
## Gala absolvenților UNATC – 2004

Cele aproape 20 de reprezentații desfășurate cu săli pline la „Casandra", însă și la „Toaca", în clubul „La Scena" și la „Green Hours", în fața juriului (alcătuit din **Dorina Lazăr, Miriam Răducanu, Lia Manțoc, Mihai Dinvale, Tudor Mărăscu, Victor Ioan Frunză** și subsemnatul), în fața unor numeroși profesori, oameni de teatru și prieteni fideli ai artei spectacolului, ne-au dezvăluit cel puțin trei trăsături distincte ale acestui contingent de viitori purtători ai certificatului de profesionalism și de glorie în casa Thaliei.

Mai întâi, a surprins plăcut preferința masivă pentru dramaturgia contemporană, pentru autori din România, Franța, Anglia, SUA, Suedia etc., fapt ce dă seama de interesul binevenit acordat de tinerii viitori directori de scenă față de marile întrebări ale generației lor și ale timpului nostru, ce populează aceste texte semnate de celebrii **Mihail Bulgakov, Harold Pinter, Slavomir Mrožek, Ödön von Horváth**, dar și de **José Rivera, Paul Emond, Mario Fratti, Jonas Gardell, Madelaine George, Gianina Cărbunariu** ș.a.

Edificatoare a fost și varietatea expresiilor scenice, teatrale și coregrafice, dictată poate și de acea diversitate a spațiilor de joc, care confirmă și ea ofensiva teatrului *alternativ*, găzduit de locații nonconvenționale, în fruntea acestei tendințe aflându-se astăzi **Teatrul „Luni"** de la „Green Hours", cel care a uimit asistența și în Festivalul Internațional de teatru de la Sibiu, prin zece spectacole ovaționate seară de seară de publicul tânăr.

În fine, trebuie să remarc atmosfera excepțională de la prima și până la ultima clipă a *maratonului* teatral, atmosferă incendiară, de mare sărbătoare, în contextul căreia acordarea premiilor nu a sădit animozitate sau lacrimi de invidie, ci a dat naștere la torente de bucurie, de entuziasm și de generoasă prețuire reciprocă, fapt pilduitor, credem noi, nu numai pentru tineri, dar și pentru mai puțin tinerii slujitori ai artei spectacolului. Această ambianță sărbătorească, ce încununa solidaritatea întru performanță dintre studenți și profesori, dintre actori, regizori, scenografi și coregrafi, ori dintre organizatori și participanți, își află sorgintea în eforturile meritorii ale organizatorilor, din rândul cărora îi voi menționa pe studenta **Iulia Toea-Mureșan,** directoarea galei, și pe unele dintre colegele sale din *staff*, printre care **Cristina Enăchescu, Maria Zărnescu, Lavinia Teașcă, Oana Streza, Mirela Sandu,** pe **Bianca Boitan,** director de imagine, pe profesorii lor, conf. univ. dr. **Ludmila Patlanjoglu,** lector univ. **Carmen Stanciu** și preparator univ. **Octavian Saiu**, pe directorul de marketing **Gabriel Fătu** și, ultimul, dar nu cel din urmă, pe minunatul amfitrion mereu tânăr și entuziast **Valeriu Grama**, directorul Studioului „Casandra".

Deși „recolta" de fapte de teatru, pe drept cuvânt performante, nu s-a dovedit chiar atât de bogată în acest an, misiunea juriului nu a fost ușoară, iar publicul din sală, în rândul căruia am recunoscut prestigioși profesori, ca **Ion Toboșaru, Valeriu Moisescu, Adriana Popovici, Florin Zamfirescu, Adrian Pintea,**

**Raluca Ianegic** ş.a., a răsplătit adeseori cu aplauze la scenă deschisă momentele de adevăr artistic şi de intensă vibraţie emoţională ce reuşeau să se impună şi să traverseze rampa. Aceste momente s-au făcut simţite mai întâi la spectacolul de un savuros umor, mai curând popular decât „academic", dar pe alocuri cuceritor, cu *Bădăranii*, de Carlo Goldoni, susţinut de studenţi sub bagheta profesorului **Adrian Pintea**, cu câteva reuşite actoriceşti (**Bogdan Mihai Florea, Aniela Petreanu, Alexander Tudor Mustaţă**), între care **Elena Monica Dobrişan** a fost răsplătită cu **Premiul de interpretare feminină** obţinut *ex-aequo,* împreună cu **Simona Stoicescu**, excelenta interpretă din spectacolul cu piesa *Cuşca*, de Mario Fratti, în regia lui **Aurel Palade** (clasa prof. univ. dr. **Alexa Visarion** şi prof. univ. dr. **Cornel Todea)**, reprezentaţie aureolată cu **Premiul pentru cel mai bun spectacol**. Pe Simona Stoicescu (de la clasa prof. univ. dr. **Florin Zamfirescu)**, mulţi au recunoscut-o după evoluţia ei, veritabilă surpriză, în spectacolul lui **Alexandru Tocilescu**, de la Teatrul de Comedie, cu *Poker*, de Adrian Lustig. **Premiul de regie** a fost acordat **Crenguţei Ţolea (**clasa profesorilor **Alexa Visarion, Cornel Todea**), pentru spectacolul cu *Îngrijitorul*, de Harold Pinter, în care a evoluat cu brio absolventul **Relu Poalelungi (**clasa profesorului **Florin Zamfirescu)**, apreciat în unanimitate de juriu cu... **Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină.** Tânăra scenografă **Elena Cozlovschi**, de la clasa prof. asociat **Ştefania Cenean,** a primit un binemeritat **Premiu pentru cea mai bună scenografie**, dovedită în spectacolele cu *Roman teatral*, după Mihail Bulgakov, şi, mai ales, *Cuşca*, de Mario Fratti, în vreme ce **Premiul pentru cea mai bună coregrafie** a fost obţinut de **Andreea Căpitănescu**, de la clasa lector univ, dr. **Raluca Ianegic,** pentru spectacolul *ROUTin.* Aprecieri elogioase la adresa viziunii regizorale, dar şi a calităţilor unui text-manifest al generaţiei tinere au condus la acordarea **Premiului special al juriului** tinerei regizoare **Gianina Cărbunariu** (clasa prof. asociat **Valeriu Moisescu)**, pentru spectacolul cu *Stop The Tempo*, de la „Green Hours". Catedra de teatrologie, condusă de conf. univ. dr. **Ludmila Patlanjoglu,** şi-a premiat laureaţii în persoana absolventelor **Mirela Năstăsache, Cătălina Panaitescu** şi **Cristina Nicu Tudor**, pentru calităţile manageriale apreciate în Festivalul Naţional „I. L. Caragiale" şi Congresul Mondial AICT din 2003.

Potrivit hotărârii Senatului universitar, au mai fost acordate şi un **Premiu al rectorului, „Bun augur"**, înmânat de prof. univ. dr. **Florin Zamfirescu** regizorilor **Crenguţa Ţolea** şi **Peter Kerek,** şi un **Premiu „Ars ludens",** al decanului, prin care prof. univ. dr. **Gelu Colceag** a răsplătit virtuţile spectacolului cu *Bash. O trilogie contemporană,* de Neil LaBute, în regia lui **Vlad Massaci,** spectacol născut pe scena Teatrului ACT, din iniţiativa şi strădania inimoasei Fundaţii „Teatru fără frontiere", condusă de actriţa-manager **Mihaela Sârbu.**

Această primă gală cu premii, cu juriu, cu ovaţii şi emoţii demne de seara „Oscar"-urilor, cu jurnalişti, cameramani şi reporteri grăbiţi să smulgă impresii de la viitorii „monştri sacri", ori cu onorante invitaţii adresate unor absolvenţi de a participa pe scena marilor festivaluri teatrale din ţară a luat sfârşit. Din miezul ei de adevăr şi de promisiuni se vor naşte nu puţine certitudini. Pe drumul gloriei, cei hărăziţi să o cunoască nu vor uita niciodată, suntem siguri, că totul a început „în miezul unei nopţi de vară", la „Casandra", fie cu un premiu, fie cu o simplă dar fierbinte îmbrăţişare din partea profesorilor sau cu bucuria încă neumbrită de blazare a unei furtuni de aplauze menită să-ţi spună şi ea că „eşti în cărţi", că „ai undă verde" pentru teatrul de performanţă.

**Adrian MIHALACHE**

# Un spațiu al refuzului

Văzând spectacolul corent și echilibrat cu piesa *Cușca* de Mario Fratti, la Studioul Casandra, mi-am spus că este ușor, chiar pentru tineri absolvenți, să facă un spectacol bun, dacă-și aleg o piesă bine scrisă. Spre marea mea mirare, am constatat că textul este amorf și supraîncărcat de locurile comune ale generației *flower-power* din anii '60. Cristiano, eroul principal, își construiește în cameră o cușcă, în care se închide, refuzând contactul fizic cu lumea. Retragerea înăuntrul grilajului semnifică protestul neputincios față de starea unei societăți în care integrarea ar fi un compromis inadmisibil. Textul merge în derivă printre variatele forme ale revoltei tinerilor din acea perioadă: militantismul antirăzboinic, mișcarea pentru drepturi civile, impunerea contraculturii. Era extrem de greu să construiești un spectacol viabil astăzi din tot acest ghiveci ideologic expirat. Aurel Palade, ajutat de profesorii săi, Alexa Visarion și Ion Mircioagă, a rescris piesa, scoțând-o din ambientul cultural al timpului ei, punând în evidență cu claritate partea ei neperisabilă. Izolarea fizică a eroului înseamnă o provocare, dar, în același timp, și o atracție pentru ceilalți. Spațiul cuștii este eterogen față de lumea tangibilă, fără să fie un spațiu al idealității sau al utopiei. El este o formă simbolică a refuzului. Astfel redimensionată, piesa devine actuală pentru zilele noastre, când tehnologia informațională a deschis tărâmul ciberspațiului ca loc de manifestare pentru cei care se simt încorsetați de realitatea tangibilă. Cristiano are toate datele unui *geek* de astăzi care, imersat în lumea virtuală de dincolo de ecranul calculatorului, își face din biroul de lucru o cușcă simbolică. Conflictul nu mai este social sau cultural, ca în versiunea limitativă a dramaturgului, ci este deplasat în zona incompatibilității dintre corporal și virtual. Cristiano rezistă cu ușurință alternativei de adaptare, întruchipată de cuplul banal Nella–Sergio, dar este tulburat de erotismul relației dintre Pietro și Chiara – fratele, respectiv cumnata sa. El asistă la scenele intime dintre aceștia, iar de aici se dezvoltă o tensiune care ajunge, în final, să explodeze. Acorporalitatea asumată de Cristiano exercită o fascinație asupra Chiarei. La rândul său, acesta ajunge să înțeleagă că refuzul lumii tangibile este plătit cu renunțarea la senzualitatea pură și simplă. Conflictul pune în opoziție, nu personaje, ci spațiile eterogene în care acestea se situează.

Pe lângă regândirea fundamentală a piesei, regizorul Aurel Palade îmbogățește partiturile personajelor secundare. Cei doi comisionari, cărora dramaturgul le-a dat doar un rol expozitiv, sunt prezențe clovnești cu pondere dramatică. Un bun efect vizual are scena în care ei asistă muți la acțiune, cu spatele la ceilalți, dar reflectându-se într-o oglindă adecvat poziționată, astfel încât figurile să le fie vizibile din sală. Regizorul a lucrat atent cu actorii, armonizând o diversitate de talente și de temperamente. Andrei Barbu, în rolul lui Cristiano, reușește să redea detașarea inițială a eroului, dar nu și tensiunea care crește treptat în el. Ecaterina Țugulea și Adrian Anghel interpretează realist un cuplu conformist. Relu Poalelungi și Mihai Marinescu formează un duo expresiv, mai ales prin limbaj nonverbal, în rolul comisionarilor. Alina Berzunțeanu își reafirmă talentul în rolul de compoziție al mamei. Nu cred că Gabriel Călinescu a fost cea mai bună alegere pentru rolul lui Pietro, deoarece are tendința de caricaturizare involuntară a personajului. Simona Stoicescu a biruit într-un rol extrem de greu. Ea este cea care pendulează între cele două lumi, constituind canalul prin care energiile trec dintr-o parte a cuștii în cealaltă. Sunt multe detalii de interpretare de perfecționat, dar esența conflictului interior al personajului și tragismul său funciar sunt excelent redate.

Scenografia Elenei Cozlovschi este adecvată, chiar inventivă, în limitele posibilităților tehnice. Desigur, în locul cuștii mobile, cu gratii, ar fi fost de preferat una alcătuită din perdele de lumini. Așa cum stau lucrurile, spațiul scenei este organizat riguros și expresiv, creând linii mobile de forță.

Acest spectacolul bine conceput, condus și interpretat justifică pe deplin premiile care i s-au acordat.

**Studioul de Teatru Casandra** – Cușca **de Mario Fratti. Regia: Aurel Palade, clasa prof. Alexa Visarion. Scenografia: Elena Cozlovschi (clasa prof. asoc. Ștefania Cenean). Distribuția: Andrei Barbu *(Cristiano)*, Relu Poalelungi *(comisionarul I)*, Mihai Marinescu *(comisionarul II)*, Alina Berzunțeanu *(Mama)*, Ecaterina Țugulea *(Nella)*, Adrian Anghel *(Sergio)*, Gabriel Călinescu *(Pietro)*, Simona Stoicescu *(Chiara)*.**

---

## *Andreea DUMITRU*

# Variațiuni pe tema unei gale

Nu e rău deloc: Galele absolvenților încep să abandoneze formatul tradițional – emoții cât cuprinde și pronosticuri firave pe fond de lamentații (eterna temă a fetei sărace pe care nimeni n-o cere) – și devin tot mai ofensive, într-un ambalaj cât mai atrăgător. Ba chiar, Catedra de Teatru a Facultății de Litere din Cluj a venit, anul acesta, cu o mică inovație, nu lipsită de riscuri. E limpede: atâta timp cât numărul absolvenților depășește oricum capacitatea de absorbție a instituțiilor vizate, concurența începe să dea roade. Am văzut, prin urmare, pe 17 iunie, la Teatrul ACT, doar o mostră din prima ediție a absolvenților de actorie de la Cluj. Întregul eveniment, numit GALACTORIA 2004, urma să aibă loc între 23 și 26 iunie, incluzând nu doar spectacolele promoției pregătite de lector universitar Miklós Bács și asistent universitar Irina Wintze, ci și o conferință de presă, dezbateri, vernisaje, ateliere, o serie de *stand-up comedy*, ba chiar și un „târg de actori". Ce mai, un festival în toată regula!

Cum dificultățile financiare au rămas aceleași, ar fi fost aproape imposibil de prezentat în Capitală o producție cu pretenții. De aceea s-a optat pentru un „experiment stilistic" după scena a IX-a din actul I al *Nopții furtunoase*, cu titlul caragialian „Temă și variațiuni", anunțând, firește, un spectacol fragmentat, gândit astfel încât toți actorii să fie, pe rând, protagoniști. A fost vorba, într-adevăr, de patru episoade, scena amorului cu năbădăi dintre Veta și Chiriac fiind tratată de fiecare dată cu alte mijloace. Mai adecvate materiei dramatice mi s-au părut (cum altfel!) momentul de *teatru* și cel de *muzică* (pe partitura operei lui Paul Constantinescu, pretext pentru o interpretare în cheia parodiei fine). Mai puțin inspirate sau mai puțin „curat" lucrate au fost episodul de *film* mut și cel de *dans* (pe muzică lăutărească). Inevitabil, datorită acestei construcții, i-am reținut pe Cristina Flutur (o prezență puternică, care ar trebui să câștige, în timp, și subtilitate), Cătălin Herlo (în două ipostaze, la fel de „vizibil", cu umor și voce bună), pe Iulia Ursa (o adevărată soprană, cu nerv). Îi voi aminti însă și pe colegii lor, Camelia Curuțiu și Romul Moruțan, care, în varianta integrală a Galei, la Cluj, aveau, cu siguranță, mai mult de arătat decât simpla abilitate fizică.

Mă întreb, oare cât de mult i-a afectat slaba prezență a publicului. Poate că la Casandra, unde Gala Absolvenților începe să facă săli pline, ca un eveniment în sine, vadul ar fi fost mai potrivit pentru acest gen „minor" de producție. Tot ce le pot sugera tinerilor actori de la Cluj este să adopte și de acum înainte obiceiul de a face ei primul pas atunci când nimeni nu va părea dispus să-i tragă de mânecă.

*Luminița VARTOLOMEI*

# OPERĂ – DANS

## Multipla premieră

Victorie! „Săptămâna Internațională a Muzicii Noi" își lărgește și cercul participanților, și – implicit – audiența...

Pentru prima dată, acum (în cei 14 ani de existență a festivalului organizat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor), Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian" a participat și el la această importantă reuniune muzicală bucureșteană, cu o producție proprie, în premieră absolută; și tot pentru prima dată, acum (după acești 14 ani de libertate... ideologică), instituția artistică în cauză a montat un balet românesc.

O premieră ar mai fi și faptul că respectivul spectacol (spre deosebire de baletele de odinioară ale regretatei coregrafe Mihaela Atanasiu – *Viața, dragostea omului*, *Meșterul Manole*, *Lecția de dragoste* și mai ales memorabilul *Nesfârșit*, *zborul Măiastrei* –, care foloseau drept suport muzical colajul unor fragmente din compoziții preexistente) are la bază o partitură special scrisă pentru dans: *Treceri* de George Balint, subintitulată chiar *Șapte episoade muzicale pentru un spectacol coregrafic*. Și tot în premieră (după multe zeci de ani: cam de la lansarea operetelor lui Gherase Dendrino încoace!), compozitorul însuși se află la pupitrul dirijoral. (De altfel, George Balint activează deja de ceva vreme ca șef de orchestră al Teatrului „Ion Dacian"...)

Încă o premieră poate fi considerată prezența *live* a creației (vocal)simfonice contemporane într-o reprezentație a Teatrului de Operetă și faptul că spectatorii fideli

Scenă din spectacol.

ai respectivei scene s-au dovedit a fi neașteptat de receptivi la un tip de mesaj muzical cu care mulți dintre ei veneau pentru prima dată în contact. Meritul principal în această fericită „antantă" a revenit, evident, compozitorului George Balint, al cărui limbaj artistic s-a dovedit a fi tot atât de personal pe cât de direct și – totodată – pe cât de clar, transparent și echilibrat, pe atâta de bogat în evenimente sonore diverse și consistente. Cu numai nouă instrumentiști (câțiva dintre ei – flautistul Alexandru Hanganu, clarinetistul Sorin Oancea și violonistul Marius Leau – mânuind mai multe exemplare ale aceleiași familii de instrumente; alții – cornistul Marian Barbu, trombonistul Liviu Filip, pianista Mădălina Ene și violoncelistul Vasile Botez – cântând la unul singur, iar ampla grupă de percuție necesitând doi interpreți: Alexandru Matei și Georgeta Scurtu), cu un septet vocal (Claudia Deleanu, Ana Mirescu, Camelia Mocanu, Aurelia Tudor, Alois Doboș, Bogdan Pelearcă și Cătălin Petrescu, pregătiți de maestrul de cor Gabriel Popescu), cu doi (excelenți) soliști (soprana Ligia Dună și basul Orest Pâslariu Ranghilof) și (pe alocuri) cu „vocea electronică" a benzii de magnetofon, compozitorul George Balint a imaginat, iar dirijorul George Balint a realizat efectiv, o muzică vie și colorată, densă și tensionată. Păcat doar că textul – în limba latină (o mai veche pasiune a autorului, ce a produs senzație și în trecuta ediție a festivalului SIMN, cu piesa vocal-instrumentală *Dinainte de trezire*) – n-a fost comunicat publicului și prin intermediul programului de sală (măcar în original, dacă nu în traducere românească), fiindcă, oricât de bună dicție ar avea (și chiar aveau!) cântăreții, el rămâne imposibil de înțeles integral...

Aceasta fiind situația, nu mi-am putut da seama dacă între expresia vizuală și cea literară a *Trecerilor* există o relație măcar la fel de solidă precum între dans și muzică. Trebuie totuși să presupun că da, judecând după faptul că pe afiș figurează și un consultant literar-artistic: altminteri, de ce-ar fi avut nevoie coregrafa Adina Cezar, pentru scenariul și regia spectacolului, de ajutorul lui Ion Dodu Bălan? Costumele (foarte simple, frumoase și expresive, ilustrând o simbolistică primară a culorilor: alb, negru, roșu) au fost concepute tot de Adina Cezar, numai decorul fiind semnat de Diana Ioan. Faptul că parcă l-am mai văzut undeva (dar nu mai știu unde: poate chiar în cea dintâi colaborare cu Teatrul „Ion Dacian" a grupului „Contemp", petrecută la sfârșitul anului 2001 și anticipând înglobarea trupei conduse de Adina Cezar în structura instituției?) nu știrbește cu nimic forța de impact a demersului scenografei, care compune din elemente disparate și în aparență aberant alăturate (galerii vitrate și statui răsturnate, coloane care nu susțin nimic și scări care nu duc nicăieri, arcade și arteziene, ba chiar și o seră suspendată, straniu înroșită la un moment dat de sângele unei lumini nepământene) un conglomerat de surprinzătoare soliditate și organicitate. Dar oare cui aparține filmul ce curge necontenit în spatele acțiunii dansate, „răpind" adesea atenția privitorului, îndeosebi prin splendoarea gros-planurilor?

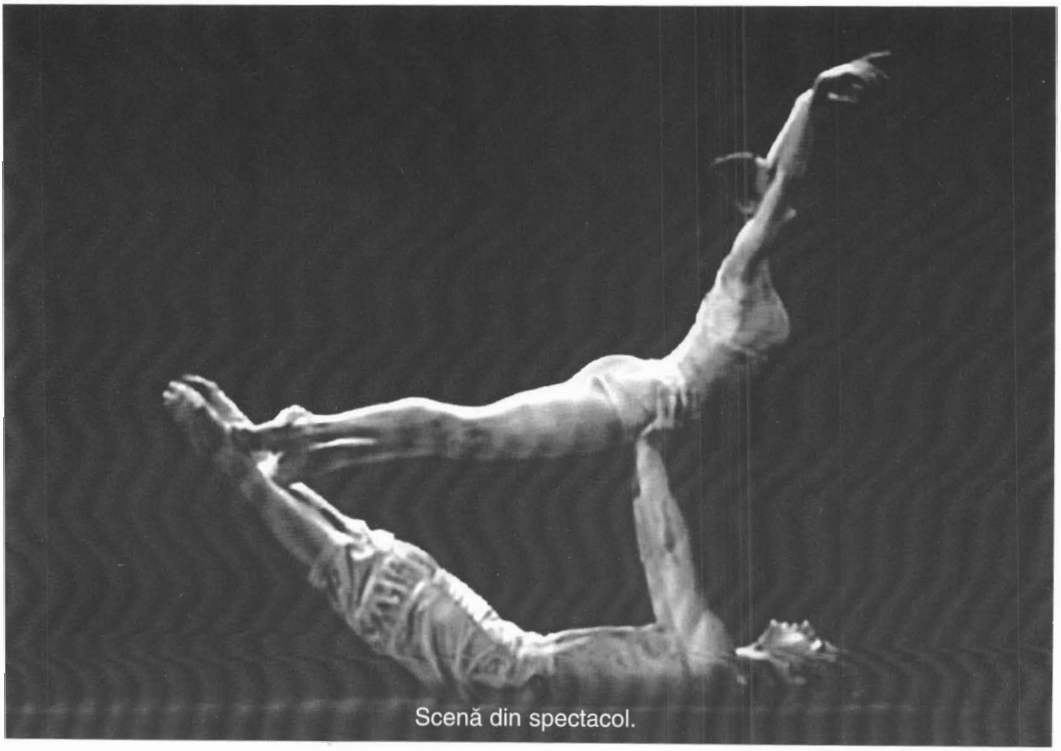
Traseul veșnic reiterat al existenței umane – naștere, copilărie, căsătorie, maternitate, moarte –, neferit de suferința pierderii sau a trădării, a regretului și a imposibilei iertări, constituie trama coregrafiei create de Adina Cezar, a cărei substanță se distinge prin îndrăzneală în noutatea de mișcări și poze, cu un accent evident pe etalarea forței, rezistenței și echilibrului de care beneficiază componenții grupului „Contemp": Claudia Codârleanu, Iulia Weis, Tania Cucoreanu și Cristi Borada, dar în special Simona Crețeanu, în care am întrezărit-o pe viitoarea stea a baletului nostru contemporan. Cu numai cinci interpreți, deci, Adina Cezar sculptează în spațiul scenei grupuri statuare în continuă metamorfoză sau pictează podeaua cu trupurile contorsionate ale dansatorilor, insistând pe câte un element de mișcare ce capătă astfel, prin caracterul repetitiv, rolul de *ostinato*. Așa este – de pildă – superbul înot prin aer pe care, susținută de

Cristi Borada, Simona Creţeanu ni-l întipăreşte pentru totdeauna pe retină: imponderabil şi halucinant, imagine a supremei spiritualizări în arta coregrafică.

**Teatrul Teatrul Naţional de Operetă „Ion Dacian" – Treceri. Muzica şi conducerea muzicală: George Balint. Scenariul, regia, coregrafia şi costumele: Adina Cezar. Decorurile: Diana Ioan. Dansează ansamblul „Contemp": Simona Creţeanu, Claudia Codârleanu, Iulia Weis, Tania Cucoreanu şi Cristi Borada. Data premierei: 23 mai 2004**

## „Lasciate ogni... capelli, voi ch'entrate!"

La ce vă puteţi aştepta, mergând la un spectacol de balet intitulat *Francesca da Rimini*? Evident, la muzica lui Ceaikovski (aceea din *Uvertura-fantezie,* opus 32, în primul rând) şi la tragedia îndrăgostiţilor etern damnaţi din *Infernul* lui Dante Alighieri. Mare vă va fi însă mirarea descoperind, în *Divina Commedia* creată de celebrul exilat florentin pe la o mie trei sute şi ceva, doi bărbaţi în costume actuale „de stradă" – în care vă veţi simţi tentaţi să-i vedeţi pe Dante (1265–1321) şi Vergiliu (70–19 **înainte de Hristos**!) –, asistând la amorul nevinovat al unui cuplu pe care, nu se ştie de ce, nişte bărbaţi în costume negre compuse din fâşii (de clară inspiraţie sado-masochistă, deosebit de expresiv realizate de către scenografa Adriana Urmuzescu) îi fugăresc de colo-colo şi în cele din urmă îi ucid. Cum nici vorbă nu poate fi de vreun adulter care să provoace răzbunarea (căci ultragiatul soţ Malatesta nu apare defel şi nici măcar nu i se sugerează cumva existenţa), vă veţi gândi că titlul de pe afiş se referea doar la partitura ceaikovskiană, nu şi la poema dantescă. Veţi



Scenă din spectacol.

deschide programul de sală și veți constata că, într-adevăr, coregraful francez Olivier Patey și-a intitulat această primă parte a spectacolului-coupé nu *Francesca da Rimini*, ci „Călători în Infern", iar cei doi bărbați (admirabil interpretați de către Tiberiu Almosnino și Cristian Crăciun, artiști care emană o forță emoțională contaminantă) sunt *Călătorul* și *Ghidul,* nu Dante și Vergiliu, cum credeați dumneavoastră. Bine-bine (vă veți întreba însă, din ce în ce mai dezorientați), dar atunci de ce tinerii (Ovidiu Matei Iancu și Oana Popescu, dansând cu grație și pasiune) pe care îi persecută diavolii Infernului se numesc totuși *Paolo* și *Francesca?* Și ce hram poartă în această acțiune dramatică *Beatrice* (Flavia Mihășan, elegantă și suavă), care oricum n-are ce căuta în Infern? (Este logic de presupus că, așa cum Vergiliu nu poate pătrunde în Paradis, unde pe Dante îl va călăuzi iubita sa mistică, tot așa nici Beatrice Portinari nu poate trece prin Purgatoriu în Infern, chiar să vrea cu tot dinadinsul! Dar de ce-ar vrea așa ceva?!?) Și dacă ne putem imagina spiritele infernale ca fiind – ca aici – total lipsite de podoaba capilară, dacă putem crede că și Vergiliu își pierduse complet părul, în cele treisprezece veacuri petrecute în Purgatoriu până să-l viziteze Dante, în schimb, cum s-ar putea explica faptul că pe acesta din urmă calvița l-a cotropit instantaneu? (Doar pe fronstipiciul Infernului stă scris „Lasciate ogni speranza", nu „ogni... capelli"!) Și cum se face că această maladie l-a cruțat, în schimb, tocmai pe atât de vinovatul Paolo? (Vă spun eu: presupun că Ovidiu Matei Iancu are destul bun-simț și respect pentru propria-i persoană ca să nu accepte o asemenea absurdă desfigurare, nici dacă i-o pretinde un coregraf străin. Bravo lui!)

Nu-i nimic (vă veți resemna în fața tuturor acestor bazaconii), bine măcar că se cântă onorabil (orchestra fiind condusă de un dirijor care este specialist în muzica simfonică: Vlad Conta) și că mișcarea e frumoasă în sine, măcar că nu valorează mare lucru, nici ca semnificație, nici ca tehnicitate... Să sperăm că partea a doua va fi mai interesantă. (Și ieșiți în pauză.)

Dar... din nou decepție: veți constata că splendida muzică ceaikovskiană din *Simfonia a VI-a*, opus 32, nu i-a inspirat lui Olivier Patey decât o extrem de banală coregrafie, țesută din (prea puține) motive și figuri ale baletului academic, vânturând necontenit dintr-o parte în alta a scenei balerinii (de regulă, grupați câte trei; să fie oare „triunghiul" care lipsea din *Francesca da Rimini*?), într-o sincronie plictisitoare și obositoare, fără cea mai mică relație cu litera sau cel puțin cu spiritul partiturii. Veți vedea cum până și finalul spectacolului este complet ratat, spectatorii neînțelegând că lucrarea s-a terminat și deci ar fi cazul să aplaude măcar performanța corpului de balet (ce-i drept solicitat mai intens și mai pretențios decât se întâmplă în alte coregrafii contemporane), dacă nu și evoluția celor mai îndrăgiți dintre soliștii Operei Naționale (în frunte cu formidabila primă balerină care este Corina Dumitrescu), „folosiți" aici mult sub posibilitățile lor binecunoscute.

Dacă, în cele din urmă, citind în programul de sală prezentarea coregrafului (fost prim solist al Operei din Paris, cu turnee și montări, participări în jurii și susțineri de cursuri în toată lumea, cu titluri și decorații), veți înțelege rațiunea pentru care Opera noastră Națională l-a invitat să monteze pe scena sa, în ruptul capului nu pot crede că veți pricepe de ce a înscris pe afiș, deasupra celor două titluri ale baletelor lui Olivier Patey și peste paranteza care definea (modest, dar exact) spectacolul în cauză („Seară de balet Ceaikovski"), un titlu general fără acoperire: *Francesca da Rimini.*

**Opera Națională din București** – Francesca da Rimini. **Muzica: Piotr Ilici Ceaikovski. Conducerea muzicală: Vlad Conta. Scenariul, regia și coregrafia: Olivier Patey (Franța). Scenografia: Adriana Urmuzescu. Distribuția: Tiberiu Almosnino *(Călătorul),* Cristian Crăciun *(Ghidul),* Oana Popescu *(Francesca),* Ovidiu Matei Iancu *(Paolo),* Flavia Mihășan *(Beatrice),* Corina Dumitrescu, Eugen Dobrescu, Laura Blică-Toader, Gabriela Popovici, Virgil Ciocoiu, Narcis Niculaie. Data premierei: 6 iunie 2004.**

# Minciuni în travesti

Pe cât de încâlcită, confuză, dezlânată şi lipsită de miză dramatică este canavaua pe care libretistul german Holgar Siemann a brodat câteva dintre celebrele fanfaronade atribuite unui personaj nu mai puţin celebru (despre care puţini mai ştiu, astăzi, că nu este rodul fanteziei vreunuia dintre cei doi obscuri scriitori care şi l-au luat drept erou, ci a existat în realitate: baronul Karl Hieronymus von Münchhausen, ofiţer neamţ, născut la Hanovra în 1720 şi mort în 1797), pe atât de savuroasă este substanţa însăşi a textului (cel puţin în traducerea lui românească şi în măsura în care se poate înţelege ea din cântul interpreţilor, altminteri remarcabili ca dicţie). Deşi compozitorul Dan Dediu a renunţat, în programul de sală, la prezentarea generală a operei sale de cameră (în trei acte) *Münchhausen – Domnul minciunilor* (despre care, totuşi, ar fi avut de spus o mulţime de lucruri semnificative, începând cu elaborarea acestei lucrări în vederea participării la un concurs organizat de către Neuköllner Oper din Berlin, continuând cu câştigarea competiţiei în cauză şi sfârşind cu premiera spectacolului montat la respectivul teatru, în noiembrie 2002), tocmai pentru a putea oferi, în schimb, publicului un *synopsis* complet (perfect alcătuit: pe fiecare dintre *numerele* partiturii), şi în ciuda faptului că autorul muzicii (care este totodată şi traducătorul libretului) a operat pentru premiera de la Bucureşti unele tăieturi, acţiunea rămâne greu de urmărit şi, până la urmă, este neinteresantă, hazul emanând exclusiv din fantezia replicilor şi din enormitatea minciunilor inventate ori doar relatate de către unul sau altul dintre personaje.

Pe cât de contradictoriu este deci libretul, pe atât de sigură ca valoare este muzica şi tot pe atât de ingenioasă se dovedeşte a fi maniera în care ea reuşeşte să ridice necontenit calitatea textului pe care îl îmbracă. (Nimic nou sub soare: este doar bine ştiut faptul o mulţime de opere foarte bune au fost compuse pe librete foarte proaste!) Făcând din plin uz de excepţionala-i erudiţie muzicală (şi nu numai!), Dan Dediu adună laolaltă, într-o incredibilă fuziune, cele mai disparate elemente ale creaţiei componistice universale, în ceea ce priveşte formele şi stilurile: o „humorescă cu Mozart şi Stravinski" sau „cu Schubert şi Stravinski", un „ragtime în rondo", o „*Visare* à la *Pierrot lunaire*" şi o altă humorescă, cu „studii în game şi acorduri", passacaglia şi toccata, lamento şi cakewalk, frottola şi pas-de-deux, lai şi virelai, musette şi gigue, liebeslied şi peşrev, şi aşa mai departe, într-o înlănţuire sau fuziune în egală măsură aiuritoare şi seducătoare. Dar meritul cel mai de seamă al lui Dan Dediu este acela că, spre deosebire de imensa majoritate a confraţilor săi contemporani, care compun *un teatru cântat* (în sensul că personajele lor „vorbesc" numai pe rând, fie în nesfârşite tirade, fie în replici scurte şi nervoase), el scrie chiar *o operă,* în sensul cel mai complet şi mai complex al genului, aşa cum a fost el consfinţit de tradiţie (adică nu doar cu arii şi ariete, caballete şi recitative, ci şi cu duete, terţete, cvartete şi cvintete; iar dacă n-ar fi vorba despre o operă de cameră, pentru numai cinci cântăreţi, cu siguranţă că ar exista aici şi ansambluri mai mari, ba chiar şi coruri!). În plus, partitura lui Dan Dediu emană un umor irezistibil, realizat cu mijloace pur muzicale – caracteristică supremă pentru *o operă comică* în adevăratul sens al cuvântului şi pe care o ilustrează admirabil „Aria cu orchestră virtuală" a eroului titular, în care cântăreţul se „acompaniază" el însuşi, imitând unul sau altul dintre instrumentele unei formaţii simfonice.

Pe cât de şubred şi de stufos este – cum spuneam – libretul, pe atât de reuşită se arată a fi montarea bucureşteană a operei, realizată pe scena Universităţii Naţionale de Muzică, sub excelenta baghetă a tânărului dirijor Tiberiu Soare

(absolvent și din 2002 profesor asociat al acestei instituții de învățământ superior), cu concursul câtorva instrumentiști care alcătuiesc orchestra și al celor cinci cântăreți (dintre care trei – Marta Cristina Sandu, Georgiana Mototolea și Adrian George Popescu – sunt încă studenți) ce evoluează în regia și scenografia Simonei Popa (și ea, tânăr cadru didactic la UNMB). Deopotrivă de simple și pregnante, vii și colorate, decorurile și costumele (probabil alese din rezervele Studioului de Operă sau din magaziile teatrelor bucureștene – cel de Operă și cel de Operetă – de la care provin ceilalți doi soliști: Ion Dimieru și Orest Pâslariu) caracterizează cu gust și haz situațiile și personajele, antrenate într-un demers scenic ce recurge la arsenalul celor mai disparate modalități stilistice, de la *commedia dell'arte* și *teatrul de iarmaroc* până la *opera comică* și chiar *grand opéra.* Trecerile dintr-o zonă în alta sunt halucinante, iar ritmul spectacolului devine trepidant, astfel încât bucuria jocului se transmite contaminant publicului. Și dacă regizoarea Simona Popa a anulat unul dintre cele nu mai puțin de patru travestiuri prevăzute în partitură (rămânând doar la trei: Ion Dimieru, un *Baron Münchhausen* care, spre a se ascunde de *Creditor,* îmbracă haine femeiești și – la fel de convingător ca până atunci, cu frumoasa lui voce de bariton – cântă în falset; Marta Cristina Sandu, întruchipând cu glas cristalin și agil de soprană de coloratură când un mignon „surogat" – sau poate un alter ego? – al *Baronului,* când un concurent al acestuia în debitarea de invenții gogonate; Georgiana Mototolea, o tânără îndrăgostită de *Baronul Münchhausen* pe care îl însoțește ca paj, favorizată în rol și de înfățișare, ca și de vocea puternică și sigură de soprană dramatică), este pentru că a rezervat pentru rolul lui *Kern* surpriza orientării sexuale ambigue pe care o poate sugera partitura contratenorului. Aici, Adrian George Popescu (posesorul unui glas de o strălucire și o forță nemaiîntâlnite, pe scenele noastre, de la Mircea Mihalache încoace!) creează un personaj memorabil, iar talentul său deopotrivă muzical și actoricesc îl recomandă drept unul dintre acei cântăreți pentru care, în lumea largă, se montează astăzi în mod expres opere compuse acum trei veacuri (și abandonate de cam tot atâta vreme) sau se vor scrie mâine noi lucrări de gen. În ceea ce-l privește pe basul Orest Pâslariu, calitățile sale vocale și scenice (dovedite în repetate rânduri în spectacolele bucureștene de operetă, iar cu o seară înainte chiar într-o partitură contemporană... vocal-simfonică!) sunt exemplar puse în valoare de cele trei roluri (Actorul, Creditorul și Iscoada) pe care, cameleonic, le schimbă pe parcursul acțiunii. Tehnica vocală impecabilă (etalată în pagini de reală virtuozitate) și mobilitatea scenică expresivă a tuturor celor cinci soliști sunt, de altfel, calitățile care au încununat succesul spectacolului.

Pe cât de greu (și de rar!) acceptă Opera Națională să monteze creații contemporane (invocând dificultatea insurmontabilă a însușirii rolurilor de către interpreți și timpul foarte îndelungat pe care o asemenea întreprindere artistică l-ar necesita), pe atât de ușor (și de rapid!) s-a realizat la Universitatea Națională de Muzică premiera aceasta, în care cântăreți extrem de tineri, cu o experiență scenică redusă ori de-a dreptul debutanți, ba care pe deasupra nici nu aparțin aceleiași instituții, capabile să le faciliteze un program de lucru comun, au dovedit încă o dată (ca într-o mai veche reclamă) că... dacă vrei, poți! Cât despre „risipa" pe care un asemenea efort ar însemna-o, chipurile, față de dorința reală a publicului de a asista la astfel de spectacole, trebuie spus că – de pildă – la Berlin, opera lui Dan Dediu s-a jucat de 15 ori. Păcat, deci, că la București ea nu s-a putut reprezenta decât o dată, și atunci doar pentru că a fost programată în cadrul „Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi"...

**Universitatea Națională de Muzică** – Münchhausen - Domnul minciunilor. **Muzica: Dan Dediu. Libretul: Holgar Siemann (Germania). Regia si scenografia: Simona Popa. Conducerea muzicala: Tiberiu Soare. Distributia: Ion Dimieru (Münchhausen), Marta Cristina Sandu (Münchheim), Georgiana Mototolea (Lisbeth, Karl, Fatima), Adrian George Popescu (Kern), Orest Pâslariu (Actorul, Creditorul, Iscoada). Data premierei: 24 mai 2004.**

**Claudia LIPAN**

# Lumina lumii și sarea pământului

Două momente coregrafice importante la Teatrul Odeon, din suita celor trei seri de dans (comentate și în alte numere ale revistei): *Bolero* și *Sarea pământului*. Primul se desfășoară vulcanic pe muzica lui Maurice Ravel în interpretarea de profesionist a lui Răzvan Mazilu, condus de data aceasta de coregrafia portughezilor Cláudia Martins și Rafael Carriço. Îmbrăcat într-un costum galben-sidefiu de secol XVII, dansatorul închipuie un rege, cu tabieturile sale, care-și pierde treptat autoritatea, ajungând o marionetă a propriilor supuși. Abandonul veșmintelor monarhice produce o demitizare a imaginii ideale pe care suveranul o personifică din momentul urcării pe tron. Un tron improvizat al Puterii, pe care scenograful Sergiu Nap îl vede învelit într-o pânză roșie.

Declinul regelui are și motive „lăuntrice": fiestele în care îmbuibarea cu carne denotă lăcomia, dansul nebulos al iubirii carnale lipsită de orice pudoare, discursurile publice, ei bine, toate îl transformă într-o paiață laică, într-o jucărie cu ticuri mecanice, repetate ale plăcerii. Regele pierdut din *Bolero*-ul lui Ravel nu-și va mai recăpăta niciodată demnitatea și asta o știm din toba atârnată de un picior, pe care o folosește atât de bine, în dans, balerinul Răzvan Mazilu.

Al doilea moment conduce spre mitologia poporului român, cu toate „frânturile" lui sacre, cu spațiul „de dincolo de lume" al satului, cu „țărăncuțe" feciorelnice dansând hora imaginară a lucrurilor care se nasc, trăiesc și mor laolaltă. Ca un povestitor din bătrâni, interpretul de muzică populară Grigore Leșe ne invită de la început, de când apare pe scenă într-o cămașă lungă, lungă țărănească, descult și cântând o doină veche, să ne obișnuim cu atmosfera aceasta a începutului de lume, cu tradiții specifice și valori mai mult sau mai puțin păgâne.

Este cultă muzica lui Grigore Leșe, autohtonă, care păstrează încă o tehnică originală de interpretare. Apariția lui în scenă dublează perfect, ca o coloană sonoră autentică, dansul celor cinci fete: Liliana Iorgulescu, Ioana Macarie, Andreea Duță, Violeta Dumitrașcu și Ramona Bărbulescu. Derulând pânza albă dintr-un colț al scenei spre celălalt, firul vieții își începe lent cursul, regenerat (prin frunzele verzi care umplu treptat scena), cernut (prin sita care așterne rând pe rând tinerețea, jocul, iubirea, odihna, de altfel laitmotive ale folclorului nostru), sfâșiat în bucăți (semn că vârstele își petrec tumultul). Plecarea copilului din sat printre străini este percepută ca un răsad de floare aruncat în mărăcini. Măicuța care-l așteaptă acasă știe că, în curând, îl va fi pierdut, se va fi contopit cu lumea, cu rezonanța ei zgomotoasă, agitată și haina pe care a purtat-o până acum se va fi schimbat. Așa cum se schimbă costumul interpretei din alb imaculat în sarafanul negru al trecerii prin lume.

Toaca din planul secund al scenei, încadrată într-un dreptunghi de care se leagă două funii subțiri, imaginează o ultimă oprire din curs, poate cea mai importantă. Atunci când omul, la rândul lui, își află răspunsul la gândul de a fi fost sau nu lumina lumii și sarea pământului. Nu-ți poți închipui altfel finalul decât așa cum speră românul să-și afle firul vieții: lumina care arde în el este transpusă într-o scenă memorabilă, cu trupuri îngenuncheate în cruce pe întuneric, pe brațele cărora ard lumânările ca un simbol liturgic al omului în sacralitatea lui nebănuită, dar care își află rostul în marea trecere.

**Teatrul Odeon** – Sarea pământului **pe teme din folclorul românesc. Muzica: Grigore Leșe. Coregrafia: Liliana Iorgulescu. Dansează: Liliana Iorgulescu, Ioana Macarie, Andreea Duță, Violeta Dumitrașcu, Ramona Bărbulescu.** Bolero. Regele pierdut **de Maurice Ravel. Scenografia: Sergiu Nap. Coregrafia: Cláudia Martins și Rafael Carriço. Dansează: Răzvan Mazilu.**

# NOI ÎN LUME

## Dansul contemporan românesc...

Subiect de dezbatere la întâlnirea Rețelei internaționale THEOREM, în cadrul Festivalului de la Avignon

În timpul Festivalului Internațional de la Avignon, în perioada 15–20 iulie, are loc întâlnirea Rețelei Internaționale THEOREM.

Înființată în 1998, THEOREM, ce reunește personalități din Franța, Cehia, Germania, Danemarca, Estonia, Ungaria, Bulgaria, Finlanda, Belgia, Serbia, Lituania, Polonia, Italia, Macedonia și Marea Britanie are scopul de a susține creația tinerilor artiști din Estul Europei. Rețeaua produce și difuzează spectacole, organizează cursuri și seminarii, conferințe și rezidențe artistice.

În ultimii doi ani, coregrafii Mihai Mihalcea și Manuel Pelmus au beneficiat de sprijinul generos al acestei rețele, pentru câteva dintre proiectele lor artistice. THEOREM a suportat o parte a costurilor de producție pentru spectacolele *Memorie de vânzare* (copilărie inclusă), *Stars High în Amnesia's Sky* (de Mihai Mihalcea) și *Punct fix* (de Manuel Pelmus), prezentate ulterior în Franța, Germania, Belgia, Italia, Austria, Elveția și Statele Unite ale Americii.

La începutul acestui an, Claire Verlet – unul dintre directorii Centrului Național al Dansului din Paris, și Christopher Crimes – vicepreședintele rețelei THEOREM și directorul teatrului La Filature din Mulhouse și-au afirmat intenția de a sprijini dansul contemporan românesc și au inițiat o dezbatere cu acest subiect în rândul membrilor rețelei. De asemenea, alți membri THEOREM, dezamăgiți de lipsa de reacție a autorităților române, au început o campanie de lobby internațional prin care doresc să genereze o schimbare a situației artiștilor independenți din România.

Printre temele de discuție stabilite pentru întâlnirea din iulie 2004 se înscrie și situația deosebită în care se află de peste 10 ani dansatorii și coregrafii români, care au afirmat public că au „epuizat aproape orice modalitate prin care se puteau face ascultați, de la memorii adresate oficialităților, conferințe de presă, întâlniri cu reprezentanții Parlamentului României și ai Ministerului Culturii și Cultelor până la proteste publice radicale".

Andreea Grecu, din partea Fundației Proiect DCM, și Mihai Mihalcea, din partea lui Solitude Project sunt invitați la Avignon pentru a oferi participanților informații și detalii referitoare la actualele demersuri ale dansatorilor și coregrafilor independenți, care au lansat o serie de proteste la scară internațională și, cu câteva luni în urmă, au cerut Ministerului Culturii și Cultelor înființarea unui Centru național al dansului.

Deși, în data de 25.06.2004, Ministerul Culturii și Cultelor a trimis presei un comunicat prin care anunță inițierea unui „Proiect de Hotărâre de Guvern" pentru înființarea Centrului Național al Dansului (C.N.D.), M.C.C. nu a mai revenit asupra acestui subiect.

Dansatorii și coregrafii independenți și-au arătat disponibilitatea de a ajuta ministerul și chiar au pus la dispoziția acestuia un proiect-model pentru înființarea CND, dar nu au primit nici un răspuns oficial și nici nu au mai fost contactați de reprezentanții ministerului.

De remarcat este și faptul că o dezbatere similară a avut loc numai cu câteva săptămâni în urmă, în cadrul Festivalului Internațional de la Montpellier, unde Vava Ștefănescu și Cosmin Manolescu au fost invitați de Asociația „Les Rencontres" pentru a prezenta ultimele noutăți cu privire la aceleași probleme ale dansului contemporan din România: lipsa unui cadru legislativ coerent, lipsa suportului financiar și absența unor spații adecvate pentru repetiții și spectacole.

În cazul în care acest mesaj a ajuns din greșeală la dumneavoastră, vă rugăm să aveți amabilitatea de a ne semnala acest lucru la următoarea adresă e-mail: solitude.project@fx.ro.

*(mm&solitude project)*

**Claudia LIPAN**

# LUMEA LA NOI

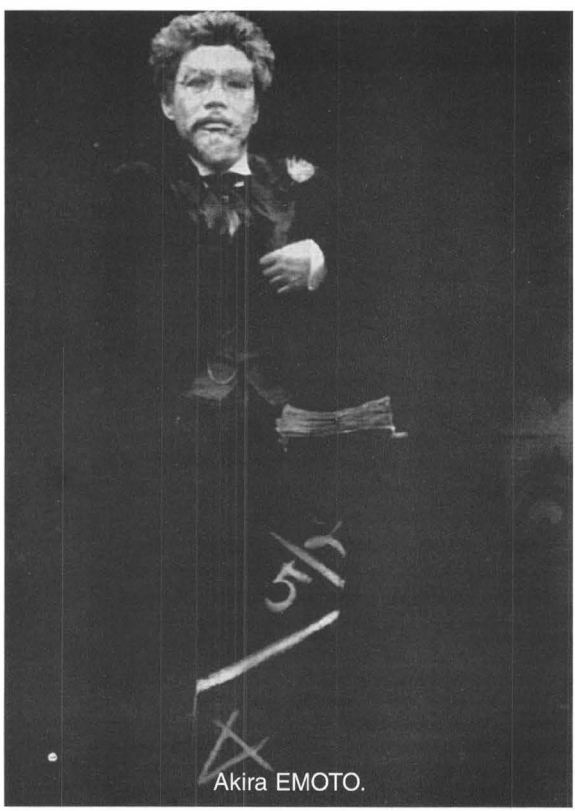
## Tutunul dăunează grav sănătății

M-a impresionat spectacolul Teatrului „Akira Emoto" din Japonia, susținut de regizorul cu același nume la Teatrul Național din București. M-a impresionat pentru că, în timp ce afară ploua cu găleata, eu asistam la „efectul dăunător al tutunului" asupra unui semen de-al meu. Pe măsură ce un bătrânel savant, ca vai de capul lui, își citea discursul despre formula complicată a nicotinei (mă rog, pentru curioși, este C10H14N2), urmările mult mai grave ale singurătății și batjocurei oratorului pătrundeau lent în mintea mea ca fumul otrăvitor din discurs.

La început, mi-a fost milă de personajul piesei lui Cehov, profesorul Niubin Ivanovici, un geniu în felul lui. Și asta numai datorită interpretului Akira Emoto care știe cum să poarte la limita existenței eroului fracul de modă veche în care s-a cununat acum 30 de ani; Akira Emoto care poate să facă din boală un caraghioslâc al acceselor de tuse controlate de propria voință și scheme de cascador, sau al atacurilor de astmă folosite ca probă practică în conferință.

Apoi m-a amuzat felul cum își strânge boala într-o batistă și o aruncă pe jos, cum se scarpină fără pudoare pe la-ncheieturi. Recunosc că m-am instruit destul de bine în ceea ce privește nicotina – știați că poate cauza un șoc nervos unei muște și are un punct de fierbere de 42 grade Celsius? M-a dezarmat singurătatea în care supraviețuiește fără oxigen acest profesor supraspecializat (în solfegii, canto, dans, istorie, geografie, fizică, chimie), un caracter erudit, solicitat, posac și irascibil ca toți savanții, ajuns la limita răbdării din pricina unei căsnicii ratate. Conferința este un prilej de a se abate de la subiectul caritabil al discuției și a se povesti pe sine.

Akira Emoto a primit în 1998 Premiul Academiei din Japonia pentru o producție cinematografică, invitată de altfel și la Festivalul de Film de la Cannes. Nu știu dacă spectatorii din sală râdeau mai mult de efectul limbii japoneze în spațiul european, sau de improvizația actorului nipon. Akira Emoto aproape își cântă textul, își cântă discursul arțăgos într-o manieră elegantă, melodioasă, e mirat, la rândul lui, de ceea iese dintr-o piesă care în mod normal nu durează mai mult de 20 de minute și care, iată, a ajuns în luminile rampei unor importante teatre din lume. Îl ajută decorul realizat în basorelief, proiectat pentru spații mici, folosit la Național și pentru traducerea textului în limba română.



Akira EMOTO.

**Teatrul Național București și Teatrul „Akira Emoto"** – Despre efectul dăunător al tutunului **de A. P. Cehov. Regia: Akira Emoto. Regie tehnică: Nobuo Asanuma. Lumină: Toshiyasu Shimizu, Shinsuke Yamada. Sunet: Syouji Harashima. Cu: Akira Emoto. Data reprezentației: 30 mai 2004.**

*Raluca TULBURE*

DIN LUME

# Teatru tradițional în Vietnam

Cea mai cunoscută formă de teatru tradițional din Vietnam este teatrul de păpuși pe apă. Am avut prilejul să văd, în Franța, un spectacol de păpuși pe apă. Este ceva fascinant pentru privitor, ceva inedit pentru europeni,ceva foarte interesant.

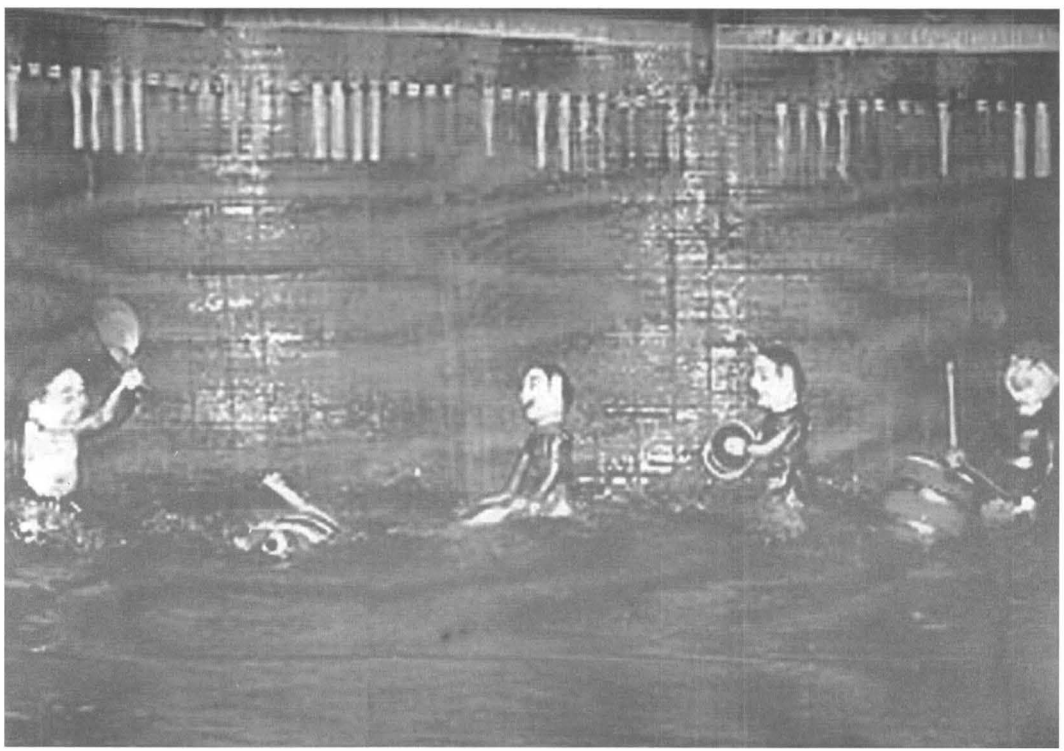
**Mua Roi Nuoc (**așa sună în vietnameză) a apărut în secolul al XI-lea, după cum atestă o stelă din piatră, descoperită în pavilionul pe apă de pe lacul Tri, în timpul regelui Ly Nhan Tong. După o perioadă de dezvoltare rapidă între secolele al XI-lea și al XIV-lea, arta teatrului de păpuși pe apă a depășit cadrul palatelor regale ale dinastiilor Le și Nguyen și a apărut în timpul unor festivaluri și ceremonii sătești, mai ales în zona Deltei fluviului Roșu, dar și în alte părți din nordul Vietnamului. Perioada de înflorire a acestei forme de teatru a fost atinsă în secolul al XVIII-lea, iar după 1960, guvernul a hotărât instituționalizarea teatrului de păpuși pe apă. Primul asemenea teatru a fost Compania Thang Long. Trupa, înființată în 1969,în timpul războiului, era formată din 12 păpușari, 8 muzicieni, 5 tehnicieni și a fost condusă de Le van Ngo, cea mai mare personalitate vietnameză în domeniu.Când și-au început activitatea, se foloseau păpuși obișnuite, dar războiul a alungat copiii la țară și teatrul s-a orientat spre aceeași

destinație.De abia în 1983 au început să folosească tehnica păpușilor pe apă, învățată de la țăranii actori.

În vremurile imperiale, suprafața lacurilor servea drept scenă, în timp ce spectatorii stăteau pe mal. Principalii „actori" erau fermierii sau pescarii ce considerau apa ca fiind un mijloc ideal pentru păpuși, care nu doar ascundea mecanismele, tijele sau firele păpușilor, ci putea crea unele efecte speciale prin valuri. Tehnica de construcție a păpușilor era asemenea unui secret de stat, foarte bine păzită, transmisă din generație în generație (de la tată la fiu și nu la fiică, pentru că ea se putea mărita în alt sat și putea divulga secretul).

Privind un spectacol pe apă, îți poți face o imagine generală despre activitățile zilnice din zona rurală a Vietnamului. În două ore afli multe despre viață și istorie, despre lupta omului cu forțele naturii, despre mituri și legende.

Artiștii păpușari stau în apă până la brâu, ascunși de un ecran. Din spatele lui mânuiesc păpușile. Adâncimea este de 3–4 metri, iar suprafața de joc are o lungime de 4–5 metri. Lucrul cel mai uimitor este că păpușile nu se udă niciodată, decât în cazul în care acțiunea cere ca ele să fie scufundate și apoi să apară din nou la suprafață. Un grup de instrumente tradiționale acompaniază de pe margine, iar cei care fac vocile personajelor stau lângă mânuitori. Păpușile tradiționale au intre 30–40 cm până la un metru înălțime, greutatea lor fiind de 1–5 kg. Sunt făcute din lemn de smochin,pictate cu niște substanțe speciale extrase din rășina așa-numitului „copac de lac" *(cay son)* și amestecate cu alte ingrediente. Păpușa are două părți: corpul care se vede deasupra apei și baza care este sub apă și care conține mecanismul de mânuire. Corpul și brațele se pot mișca. Tijele sau firele care leagă diversele părți ale corpului sunt confecționate din diverse

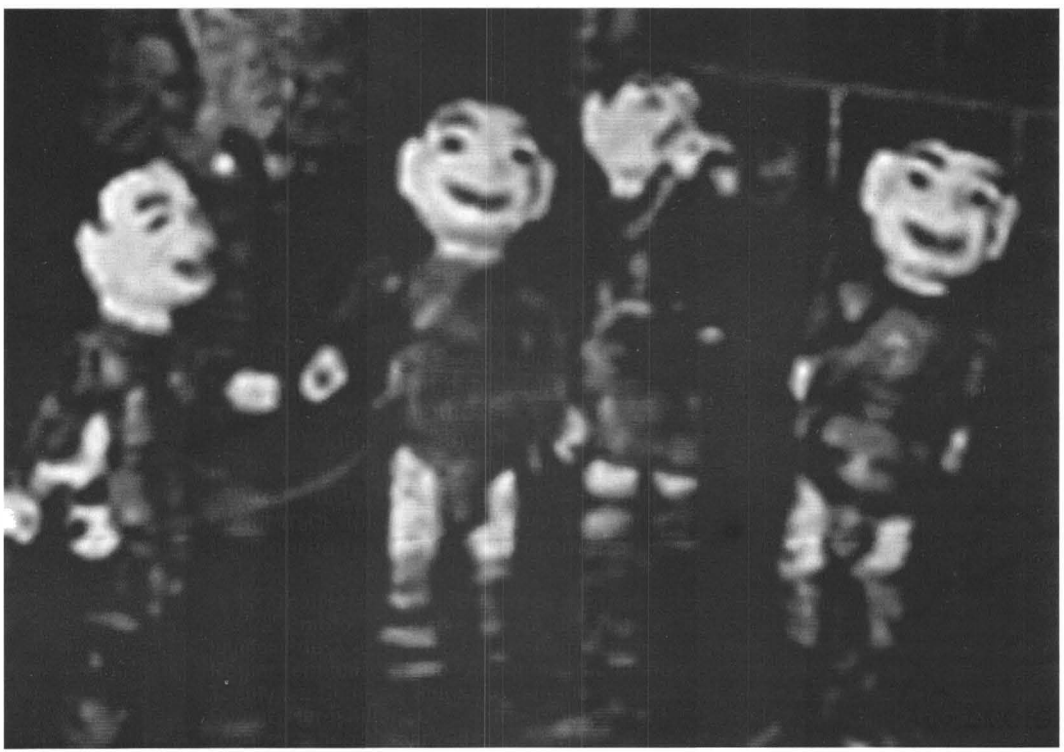


materiale, cum ar fi păr împletit și acoperit cu un strat de ceară. Există trei tehnici de a mânui o păpușă. Unele sunt lipite de o prăjină lungă din bambus care este introdusă și scoasă din apă de o persoană ascunsă după o perdea din trestie. Păpușile mai mari sunt puse pe un disc din lemn care poate servi și ca plută, iar al treilea mod de mânuire este acela care le combină pe primele două. Decorul cel mai obișnuit pentru un astfel de spectacol este o casă cu acoperișul curbat și roșu, construită din bambus sau din cărămizi, ori o pagodă.

Micul Teu este păpușa-fetiș: o figurină comică din lemn, cu pântecele dezgolit, care poartă o vestă roșie desfăcută. Teu este prima păpușă care apare în spatele ecranului și anunță începerea spectacolului. Apoi, se aude orchestra și apar și restul personajelor. Cel mai folosit instrument este toba, apoi cinelul,fluierul,instrumente cu o singură coardă, chitare vechi tradiționale, instrumente de percuție.

În trecut, păpușarii combăteau frigul bând un fel de sos din pește fermentat. Astăzi, ei sunt îmbrăcați, sub hainele colorate, cu niște costume, pe gât, confecționate din cauciuc. Până când ajung să joace într-un spectacol, păpușarii urmează un stagiu de 3 ani de mânuire,mișcare, cântat, după care au voie să iasă pe „scenă"

Alte forme de teatru tradițional vietnamez sunt: **Cheo** (operă populară), care este o sinteză originală de cântece folclorice, dansuri și text; se poate juca în orice fel de spațiu și are trei personaje: eroul, eroina și clovnul. Apoi, **Tuong** (opera clasică) apărută în secolul al XII-lea; o piesă *Tuong* cuprinde muzică, dansuri și cântece convenționale, stilizate, simbolice. În fine, **Cai Luong** (opera nouă), ce își are originea în Delta fluviului Mekong. Mai există și alte forme specifice teatrului vietnamez, dar acestea menționate aici sunt cele mai populare.



**Bogdan ULMU**

# JURNAL TEATRAL

## Nopți în teatru

Recent, am găsit o însemnare făcută cam în anii '70–'75, prin care îmi întipăream în memorie o noapte frumoasă, minunată, rară, o noapte, pe atunci, inedită: eu, în sală, la teatrul din Sibiu, la miezul nopții, asistînd la o repetiție cu *Ifigenia în Taulis* a lui Goethe. Nu-i mai țin minte din distribuție decît pe o actriță plină de farmec (Siegrid Zacharias), de la Secția germană, și pe regizorul Iulian Vișa – aici pe post de actor.

Era ceva neobișnuit pentru mine, care devorasem teatru, de mic, dar la *spectacole,* cu sala plină; sau, de câteva ori, la repetiții de zi, banal(izat)e. Aici era altceva: era o repetiție *de noapte,* „anotimp" al zilei care ascute sensibilitatea, aduce cu el o misterioasă somnolență și inexplicabile reveniri de temperament. Actorii rosteau textul aparent normal, mișcarea lor nu avea, teoretic, nimic deosebit, și totuși..., în jurul nostru apăruse un personaj pe care nu-l crease nici Goethe, nici directorul de scenă: *Spiritul nocturn!* Un erou invizibil, care ne atingea, aproape imperceptibil, cu mantia sa, transformându-ne (pentru două–trei ore) în privilegiați ai muzelor...

Aveam să mai trăiesc, ulterior, asemenea momente; dar nici unul dintre ele nu mai păstra , evident, *inefabilul* primului.

A urmat , pentru învățăcelul de mine, o altă etapă: descoperirea scenei *goale,* tot noaptea. Aveam douăzeci și doi de ani și, la Bacău, într-o târzie prelungire a unui chef de festival, lăsînd la o parte mulții actori și critici prinși în discuții cu iz bahic, m-am refugiat pe scenă. Era golită de decoruri și recuzită, chiar și de garnitura de scenă. Era... cuminte, liniștită, plină de taine. Parcă ți-era un pic teamă să rămâi singur cu ea! (ce caraghios sună ,acum, toate aceste sincere confesiuni, nu?). Din fericire, momentul meu „romantic" a fost scurt: de după o draperie, a apărut capul portarului teatrului,un individ mic și chel, care mă privea suspicios. I-am explicat că nu fac nimic rău, ci doar ascult *tăcerea* scenei. Și cum aveam la mine o sticlă de votcă, l-am îmbiat să tragă o gură: nu m-a refuzat (portarii de teatru sunt întotdeauna sensibili la asemenea argumente!). Apoi, s-a petrecut un alt *spectacol,* uluitor: pe scena goală, slab luminată de un bec de serviciu, portarul acela nanist și buclucaș – fost interpret în trupa lui Tănase, cum aveam să aflu ulterior! – a prezentat un *one man show* cu texte & cuplete de-ale marelui revuist.

Desigur, nu era în formă; nu aveau bun-gust toate momentele lui; nu poseda o voce teribilă (țigările proaste îl „ajutaseră", certamente, la acest lucru), nici o memorie impecabilă...Dar, pentru neinițiatul de mine, secvența a rămas *fantastică:* pe o scenă goală, la lumina unui bec chior, un portar mărunțel, care amestecase toată seara, resturi din pahare, se credea, timp de o jumătate de oră, *însuși* regele revistei interbelice, Constantin Tănase!

De-atunci, am avut ocazia, de multe ori, să trec prin scene goale, noaptea. Am și dormit, de zeci de ori, în cabinele teatrelor. Am stat și la varii șuete, ori petreceri, prin aceste ...inadecvate „locații" (cum se spune, de la o vreme). Într-o dimineață, la repetiția dintr-un „teatru de nord", am descoperit chiar pe scenă, într-un pat pe rotile, un scenograf cam boem, care adormise acolo, spre ziuă!...

Și totuși, senzația aceea de *inefabil,* greu de transpus în cuvinte, mă urmărește de trei decenii, ca o... molie longevivă, împătimită de artă și ieșită – vai, când nu era cazul! – din drapajul de pluș al cortinei! (să mai torn și puțin *ludic,* că devin deranjant de sentimental, nu?!).

Așa cum cărțile... din cărți se fac, și amintirile, din amintiri se construiesc. Punct.

**Adrian MIHALACHE**

CĂRȚI

# Seriozitate și fervoare*

Doina Modola se dedică dramaturgiei lui Lucian Blaga cu fervoare, răbdare și seriozitate, consacrându-i trei volume impozante. Primul, despre *insurgentul* Blaga, se bazează pe textele lui teoretice. Al doilea, *Riscurile avangardei,* se ocupă de piesele timpurii, insistând asupra lui *Zamolxe.* Va urma un al treilea, pe care-l așteptăm cu interes.

Acest al doilea volum al trilogiei Doinei Modola este o alcătuire temeinică; după o primă secțiune în care se ocupă de ansamblul pieselor timpurii (de la *Zamolxe* până la *Meșterul Manole*), consacră o analiză aprofundată dramei *Zamolxe,* apoi urmărește cu minuțiozitate receptarea critică a operei dramatice în ansamblul ei și avatarurile primei piese (*Zamolxe*) pe scenă.

Personal, aveam o anumită neîncredere în textele izvorâte dintr-o mare iubire. Îmi amintesc de o biografie pioasă a lui Gauguin, în care relațiile lui cu familia lăsată de izbeliște erau privite cu indulgență: pictorul s-ar fi exprimat, într-o scrisoare, că soția lui, pe care o părăsise, era „o femeie admirabilă". Contextul lumina, însă, puțin altfel, generozitatea aprecierii: „Naiba s-o ia pe soția mea! E o femeie admirabilă. Mi-aș dori s-o văd moartă".

În cazul de față, autoarea pornește de la premisa că Blaga este un dramaturg de anvergura lui Claudel și un teatrolog de talia lui Artaud. Cei care minimalizează opera dramatică a lui Blaga sunt respinși de idee, lipsiți de informație sau încremeniți în proiect. Primii n-au acces la concept, următorii nu se orientează în istoria culturii, ultimii se cantonează în formulele teatrului de succes. Doina Modola face excelente racursiuri între creația lui Blaga și tendințele culturale în vogă, la vremea lui, constituind, din asemenea conexiuni, dovezi de valoare. Entuziasmul merge uneori prea departe, ca atunci când afirmă că Blaga anticipează teatrul cruzimii lui Antonin Artaud. Autoarea pare a ignora că o bună integrare în spațiul cultural european nu este neapărat o garanție a calității. Ne îndoim că inaderența la Blaga ar fi o simplă dovadă de lipsă de organ pentru spiritualitate și cultură.

Istoria receptării critice a operei este trecută în revistă cu acribie, în același spirit. Sunt criticați toți cei insensibili la farmecul dramatic blagian, sunt lăudați receptivii. Discernământul nu este, însă, abandonat în favoarea militantismului. Citim o mărturie pasionată, care este, în același timp, o analiză nuanțată și o pledoarie bine argumentată. Ce-i drept, în teatru e ca-n viață: degeaba încerci să convingi cu argumente că cineva sau ceva merită să fie iubit. Enumerarea calităților nu face pe nimeni mai fermecător. Desigur, a subestima teatrul lui Blaga, sub cuvânt că ar fi prea poetic, prea filosofic, prea literar, prea elevat etc., este o atitudine puerilă. Dramele lui sunt bine construite, axate în jurul unui conflict major; ele au încordare, chiar *suspense.* Nu pentru că n-ar fi bune nu le prețuim, ci pentru că nu sunt vii.

Pe urmele lui Dan C. Mihăilescu, Doina Modola afirmă că Blaga a creat un „sistem teatral". Ideea de sistem, odinioară respectabilă, este mai puțin apreciată astăzi. Blaga a construit un sistem filosofic complet și consistent, deși acesta,

vehiculând concepte imprecise, inventate *ad-hoc*, se refuză oricărui test de calitate întreprins cu mijloacele dialecticii, rămânând, astfel, oarecum în afara dezbaterii publice. În ceea ce privește teatrul, spiritul de sistem vine din serialitate și permutare situațională. Autorul Blaga pare, în mod sincer, dornic să se ajusteze la așteptările publicului și, mai ales, ale criticii, nu să persiste, ca vizionar, pe calea lui. Simptomatic, este receptat favorabil de un alt autor dramatic fără succes: Mircea Eliade.

Indubitabil, dramaturgia lui Blaga merită să vadă luminile rampei. Îmi amintesc bine spectacolul *Zamolxe* al lui Dinu Cernescu, ca și alte izolate reușite. Este însă zadarnic să-i blamăm pe directorii de teatru că nu-l joacă, pe actori, că nu-l înțeleg, pe regizori, că nu-l aprofundează. De fapt, puțini pot să exprime de ce teatrul lui Blaga nu „prinde". Nu ideologia, nu construcția, nu ritmul sunt de vină. Carențele majore sunt la nivelul dialogului, care n-are deloc nerv. Personajele se exprimă cu *decorum*, totdeauna conștiente de importanța a ceea ce au de spus. Tonul nu se abate de la solemnitate. Și Claudel era solemn, dar avea și umor, lucru de care Blaga rămâne străin. Lipsesc, nu ciocnirile de idei, lipsesc ciocnirile între cuvinte. Nervul teatrului este verva, nu poezia, argumentația, iar nu meditația. Restul e imagine, speculație, pretenție.

Aceasta nu înseamnă defel că un demers critic de anvergura și acribia Doinei Modola ar rămâne lipsit de consecințe. Personal, m-a determinat să recitesc piesele, iar argumentele autoarei m-au făcut să le înțeleg mai bine, chiar dacă nu și să le iubesc mai mult. Din carte rezultă un Blaga bine racordat cultural, cu un puternic suflu emoțional și cu tensiune în idei. Un Blaga de revizuit și de revizitat.

* **Doina Modola,** Riscurile avangardei, **Editura ANIMA, București, 2003.**

---

## *Constantin PARASCHIVESCU*

# Seducția convorbirilor*

Mi s-a înmânat la Târgu Mureș o carte despre un actor al faimoasei „generații" (sau promoții) de aur", cum a fost denumită, Ion Săsăran. Un volumaș de vreo o sută cincizeci de pagini și ceva de convorbiri cu cel ce a fost coleg de studii cu George Constantin și Amza Pellea, Silvia Popovici și Gheorghe Cozorici, Sanda Toma și Victor Rebengiuc, Draga Olteanu-Matei și Dan Puican, Silviu Stănculescu și Constantin Rautchi, mulți alții din cei 34 de absolvenți care au terminat I.A.T.C.-ul în 1956 și dintre care unii și-au ales, sau au fost repartizați, în teatre din țară, cărora le-au rămas statornici, în majoritate, până la pensionare. Uneori, și după, ca însuși Ion Săsăran, prezent și astăzi pe scena din Baia Mare unde a fost repartizat și, o vreme, pe cea a Teatrului Național din Târgu Mureș unde domiciliază. Inițiativa reproducerii convorbirilor într-un volumaș aparține unui fost elev al școlii populare de artă din Baia Mare – unde era profesor Ion Săsăran, acum gazetar – care a stat „de multe ori la taclale cu actorul" și a considerat, pe

bună dreptate, că „multe dintre amintiri evocate într-un cerc restrâns de prieteni ar putea constitui o sursă de cunoaștere pentru un cerc mai mare".

Originar din Săsar, Maramureș, fiu de miner, Ion Săsăran e clădit din rocă tare, cu vână sănătoasă și rezistentă, profil obișnuit, comun, dar ușor investit cu noblețe, măreție, când e cazul (Montserrat, Mercutio, Ducele de Alba, Petru Rareș, Mircea Voievod (vitalitate și forță și o rară mândrie de ființă cu rădăcini bine înfipte în solul pe care trăim. Vorbește simplu, cu ecouri de esență ale rosturilor vieții și ale omului, nu glumește cu ele, deși îi place gluma și surâde din ochi, e omul disciplinei, om de cuvânt, cu respect pentru semeni și dragoste pentru colegi, dintre care cei din timpul studenției îi sunt mereu în suflet. Fără complexe față de statutul de vedetă al unora. „Deși colegii îmi spuneau «țăranul», eu nu mă supăram. Îmi petreceam timpul prin biblioteci și prin muzee [...] Dacă ar fi să vorbesc despre cum erau studenții anilor cincizeci, ar trebui să spun că erau, în primul rând, prieteni buni, prieteni adevărați. Eram precum frații... Am trăit o perioadă de cumplite lipsuri, de cumplite frustrări și ne-am regăsit maturi, fiind responsabili în teatre de munca noastră – ca prieteni și frați adevărați". Joacă impresionant de natural, cu o energie firească și o rezonanță în voce a replicii, rostită răspicat, care impune atenție și naște sugestii. În două roluri văzute de mine la Târgu Mureș în deceniul trecut, să le zic oarecum secundare, m-a impresionat prin două particularități diferite de prezență scenă. Servitorul din *Smerita* după Dostoievski, cu replici puține și în șoaptă, pași discreți și priviri concentrate la reacțiile stăpânului, blândețe pentru eroină, personajul simbolic din *Arca lui Noe* de Lucian Blaga, Moșul care vine parcă din tărâmul veșnic să-i anunțe muritorului cum să salveze viețuitoarele de potop, cu o rezonanță de destin implacabil în voce, fără nici o sforțare, aură supranaturală în accente. Nu l-am văzut pe Luca din *Azilul de noapte,* în 2002 la Târgu Mureș, nici în Dragomir din *Năpasta,* la Baia Mare în 2003, dar nu mă îndoiesc că au fost creații remarcabile în cariera actorului care, peste puțin timp, se va rotunji la cincizeci de ani și ceva mai mult de 132 de roluri interpretate.

Ca și alți colegi de promoție, n-a fost răsfățat de viață în copilărie și tinerețe. Au răsfățat-o ei, mai târziu, cu noblețea menirii de înfrumusețare spirituală pe care au slujit-o cu har și patină, seriozitate și credință în valorile sufletului omenesc. „La cei șaptezeci de ani ai mei – spune Ion Săsăran – rămân senin și intru în teatru și în scenă precum preotul care în intră în altar pentru slujirea Sfintei Liturghii". Vorbele simple și adânci sunt câteodată mai seducătoare decât cele premeditat prețioase.

* **Gherasim Domide,** Convorbiri cu actorul Ion Săsăran, **Editura PROEMA, Baia Mare, 2003.**

# Omagiu Elvirei Godeanu

De patru ani se organizează la Târgu Jiu manifestarea omagială „Zilele Elvira Godeanu". Anul acesta, ediția a IV-a (8–25 mai 2004) a fost consacrată centenarului nașterii actriței (13 mai 1904), cu un program diversificat, ca și precedentele, care a cuprins spectacole, simpozioane, lansări de carte, acordarea numelui Elvira Godeanu unei străzi din urbe, o sesiune de comunicări la Muzeul Teatrului Național București, premii. Premiul Național „Elvira Godeanu" pe 2003, pentru contribuții remarcabile la dezvoltarea teatrului românesc, a fost decernat lui Radu Beligan și lui Dinu Săraru; Premiul și trofeul „Elvira Godeanu" unor realizatori

ai spectacolelor din 2003 ale Teatrului Dramatic „Elvira Godeanu" din localitate: Andrei Mihalache – regie, Alexandru Rădulescu – scenografie, Monica Sfetcu – interpretă în *Îndrăgostiții din Ancona* de Vajda Katalin, ca și Eugen Titu, Rodica Adriana Gugu – interpreți în *Victoria* de Howard Barker.

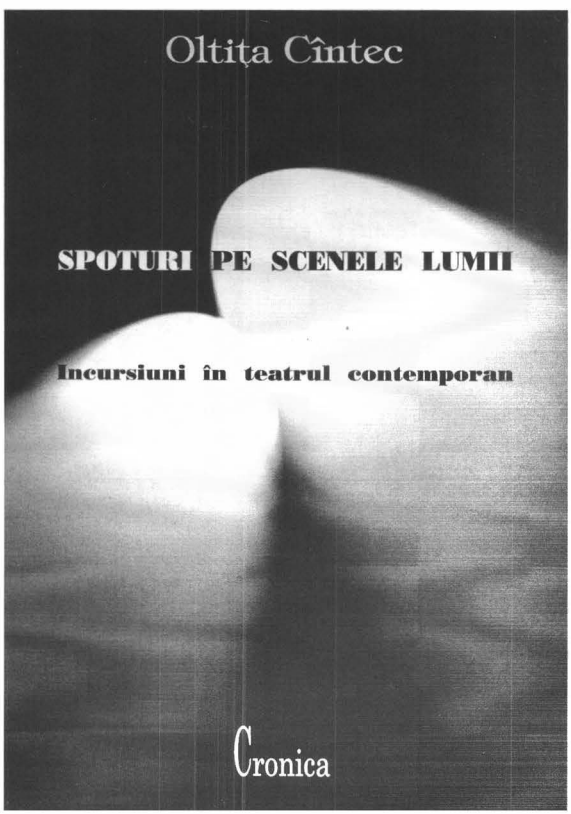
Omagierea actriței la Târgu Jiu, deși s-a născut la București, este legată de un fapt reprobabil al tatălui său care a părăsit-o la naștere și mama a fost nevoită să se retragă în casa părinților ei de la Târgu Jiu, care erau colonişti nemți stabiliți aici pe vremea lui Carol I. Orașul gorjean devine, astfel, locul natal de adopție al actriței, aici își trăiește copilăria și primii ani de școală, iar pe tatăl fugar nu-l va vedea niciodată (se spune că, mai târziu, la un spectacol, i s-a făcut rău unei persoane din sală și actriței i s-ar fi comunicat că ar fi fost tatăl său; nu l-a văzut nici atunci). Cu zece ani în urmă, s-a înființat aici un teatru profesionist care a luat numele Elvirei Godeanu, iar în toamna anului 2002 s-a inaugurat noua sa clădire, a cărei fotografie o privesc cu admirație pentru alura sa modernă exterioară, căci pe-acolo încă n-am fost să-i evaluez și interiorul. Acum e și o trupă stabilă și, conștient că urmează un drum lung și anevoios, directorul Marian Negrescu își propune câteva acțiuni mai ambițioase – turnee în țară, participări la festivaluri naționale și internaționale, organizarea unui festival propriu din toamnă și lansarea, împreună cu U.N.A.T.C., a unei burse de merit „Elvira Godeanu", pe un an, oferită unui student de la clasa de regie, care va avea obligația să monteze la Târgu Jiu spectacolul de licență.

Cu prilejul centenarului, secretarul literar al teatrului, Ion Cepoi, și-a lansat două volume: *Viețile Elvirei Godeanu* și *Zmeul de hârtie*. Despre al doilea n-am nici o referință, primul nu e o monografie cum ne-am aștepta, ci o culegere de acte, documente și mărturii despre actriță care vor fi comentate într-o monografie viitoare (Editura Centrului Județean al Creației Gorj, Târgu Jiu, 2004). Scrie autorul: „Când a fost să pornesc la scrierea unei cărți despre Elvira Godeanu, am crezut că pot să-i ridic o statuie trainică din cuvinte. După ce lucrurile s-au adunat cuminți în mintea și cugetul meu, mi-am dat seama că aceasta este o interpretare de o viață și că, mai întâi, trebuie prefigurat soclul". Astfel că dăm de capitole, sau mai bine zis secțiuni, denumite „Viața ca un document de stare civilă", „... ca un dosar de cadre", „... ca o posibilă fișă de creație (1924–1973)", „... ca o cronică de spectacol", „... ca un interviu", „... văzută cu ochii celorlalți" etc. Sigur că din cele cuprinse în peste 200 de pagini e mai viu interesul pentru mărturii: „Regină a scenei și a farmecului românesc" (Alexandru Kirițescu); „Elvira a urcat treaptă cu treaptă spre apogeu și aproape fiecare dintre rolurile cărora le-a dat viață a fost pentru ea ca un debut"(Mircea Ștefănescu); „Doamna Godeanu a intrat în legendă. Ea este regina acelor frumuseți interbelice, a acelor frumuseți românești care au adus și ele celebritate micului Paris" (Rodica Mandache) și interviuri unde îi auzim propriile confesiuni. Se clarifică o cabală care i-a fost pusă la cale din gelozie de Ana Pauker, privind o posibilă relație cu Gheorghiu-Dej, aflăm câteva preferințe și destăinuiri: „Ați avut un regizor favorit? – Pe Soare Z. Soare; Și partenerii ideali? – Vraca și Mihai Popescu; Ați fost cea mai frumoasă... – Iată un adjectiv pe care l-am urât întotdeauna. Visam mereu să joc roluri de urâte. M-am bucurat nespus când în *Revizorul...* mi s-a făcut la machiaj un cap bocciu; Regreți ceva? – Nimic. Sunt fericită că am avut parte de o asemenea viață". Cu 56 de fotografii alb-negru pe hârtie lucitoare de album, volumul este promisiunea în perspectivă pentru o „viață" a artistei sintetizată în pagini monografice, de autor, la o ediție viitoare a „Zilelor Elvira Godeanu".

***Mariana CIOLAN***

# Puzzle spectacular

În puținele periodice românești destinate teatrului, citesc întotdeauna cu plăcere cronicile scrise cu cert profesionalism de (încă) tânărul critic ieșean **Oltița Cântec** și cu egală încântare articolele domniei-sale dedicate unor fapte de anvergură, adesea adevărate eseuri mărturisitoare ale unor experiențe personale pe tărâmul artelor spectacolului din Europa și de peste Ocean. Beneficiind, după 1990, de câteva burse acordate de guverne interesate să cunoască Estul european, Oltița Cântec a adunat însemnări ale călătoriilor sale culturale, unele răspândite în publicațiile pomenite, bucureștene și ieșene: crochiuri, interviuri-portret cu unii importanți creatori de astăzi sau animatori în viața teatrală întâlniți în peregrinările sale prin Franța, Italia, țări nordice sau americane, profilurile unor instituții de spectacole cu nume de răsunet sau, dimpotrivă, de care puțini dacă aveau vreo vagă cunoștință, *flash*-uri-comentariu despre spectacole sau ample reuniuni teatrale. Într-un lăudabil demers de a proiecta ... spoturi pe scenele lumii, unde i-a fost dat să ajungă. Și chiar sub acest titlu, ***Spoturi pe scenele lumii,*** a încredințat tiparului, la Editura „Cronica", Iași, 2003, volumul în cauză. Îl socotesc cuceritor. Personal, l-am citit pe nerăsuflate, cum se spune.




Lectorul este prins într-o dulce „capcană" de bogăția informației furnizate fără cea mai vagă emfază ori sofisticare, de acuratețea „datelor" dozate cu rafinată măsură în raport cu observația personală, percutantă și reverberantă în și prin propriul bagaj de cunoștințe teoretice și de sensibilitate al autoarei, de harul ei narativ. „E un colaj care favorizează fragmentul. Tot așa trebuie citit" – notează Oltița Cântec. Lăsându-te purtat, aidoma ei, de vraja unei „Alice în țara minunilor"... Thaliei, iată, bunăoară, acel tablou al vieții teatrale pariziene cu uluitoarea lui diversitate de orientări și puls creator, de la „petele de culoare" precum micul „paradis" ionescian „La Huchette", Théatre du Soleil, creația lui Ariane Mnouchkine, „Bouffes du Nord", „enclava lui Peter Brook", la renumitele Odeon și Opera Națională. Iată-te pătrunzând, grație unui scurt dar dens interviu, câteva taine ale retortei de creație a acelui maestru

al vizualului care este Philippe Genty sau aflând cum s-a impus Matei Vișniec drept autor francez pe scenele din patria lui Molière, începând cu acea primă montare, la Teatrul Celestine din Lyon, despre care povestește semnatarul ei, Pascal Papini. Cel mai amplu capitol este despre Festivalul de la Avignon. Și pe bună dreptate, când ai avut norocul să te apropii de acest „paradis teatral estival"! Oltița Cântec ne oferă un scurt istoric al lui, descrierea celor două secțiuni patronate de Bernard Faivre d'Arcier (cea oficială) și Alain Leonard (*off*-ul), imaginea „beției" de spectacole, cu focalizarea unor participanți iluștri ca Pina Bausch, dar și pe aceea nu mai puțin fascinantă a publicului. În capitolele intitulate „Mozaic nordic" și „În regatul Danemarcei", ne spune cum este „Acasă la Hamlet", ne „dezvăluie" „secrete" manageriale și repertoriale, într-un dialog cu Paul Koch, proprietarul producător al singurei instituții de spectacol private din Scandinavia – Teatrul Muzical Vejle – ori, în altul, cu Jukka Pekka Pojunen, consilier artistic la Teatrul Național din Helsinki, și nu uită să ne amintească, printr-un viu portret, că aceleiași arii geografice și spirituale îi aparține și un om de teatru excepțional ca Eugenio Barba; în timp ce capitolul „Teatrul în Peninsula Italică" ne apropie atât de „miticul" Piccolo Teatro și al său creator Giorgio Strehler, cât și de farmecul carnavalului venețian. În sfârșit, „Teatrul în Lumea Nouă" ne poartă, între altele, pe Broadway, la celebrul La MaMa, ne înfățișează „legenda vie a dansului contemporan" care este Merce Cunningham și pe „copilul teribil" al Canadei, Robert Lepage, creatorul unui domeniu artistic guvernat de sincretismul contemporan și de har.

Sunt doar câteva „teme" din acest *puzzle* care respiră cu fiecare secvență a sa admirație și prețuire pasionată pentru o artă mereu proaspătă prin forța de a-și clădi pretutindeni chipuri noi care, „pentru că trebuia să poarte un nume", i s-a spus teatru...

---

***Corina HERGHELEGIU***

# Muzele orfane

În ultimul timp, dramaturgia străină a „invadat" din plin spațiul teatral românesc. Apar tot mai multe traduceri, unele fiind montate cu succes de regizori cunoscuți.

Frenezia căutărilor de noi piese interesante, actuale, incitante, îi face pe dramaturgi, traducători să vină în întâmpinarea artiștilor cu o gamă largă de piese, respectiv traduceri din dramaturgia contemporană.

Un eveniment, căruia merită să-i dăm o mai mare importanță decât cea acordată la lansarea lui, este volumul de dramaturgie québecheză intitulat *Muzele orfane.* Cartea face parte din colecția „Teatrul de ieri și de azi", un proiect editorial coordonat de Zeno Fodor, care împreună cu Aurel Ștefănescu semnează și traducerea cărții scoasă la Editura „Viitorul Românesc", 2004.

Cu prilejul lansării, a avut loc și un spectacol-lectură incitant și convingător, *Muzele orfane* de Michel Marc Bouchard, prezentat de actorii Teatrului Național

din Târgu Mureș, Compania „Liviu Rebreanu", din distribuție făcând parte Marinela Popescu, Elena Purea, Liviu Pancu și Bianca Fărcaș.

Volumul cuprinde cinci piese de teatru, fiecare având la sfârșit scurte informații biobibliografice despre autori și, la final, un mic istoric al teatrului profesionist québechez, care din cauza cenzurii severe a Bisericii catolice, ia ființă abia prin anii '40 ai secolului XX, însă are o evoluție destul de rapidă, ajungând la un număr de peste două sute de companii de teatru în doar jumătate de secol.

Cele cinci piese de teatru cuprinse în carte tratează diverse probleme din actualitatea québecheză. În *Bousille și cei drepți* de Gratien Célinas se derulează o dramă psihologică și, în același timp, realistă, ce ne aduce în prim plan mizeria umană purtând masca unei false cucernicii. Piesa ne îndeamnă să reflectăm și să luptăm împotriva nedreptății, vulgarității și ne supune unui viguros examen de conștiință. Marcel Dube în *Frumoasele duminici* reliefează o lume de parveniți, bogați material, goi și săraci pe dinăuntru, care încearcă cu disperare să se regăsească în originea lor și să se salveze spiritual. Carole Frechette, în *Șapte zile,* ne amintește că speranța nu moare niciodată, iar Wajdi Mouawad, în *Incendii,* ne spune că atât frumosul cât și urâtul fac parte din viața noastră de zi cu zi.

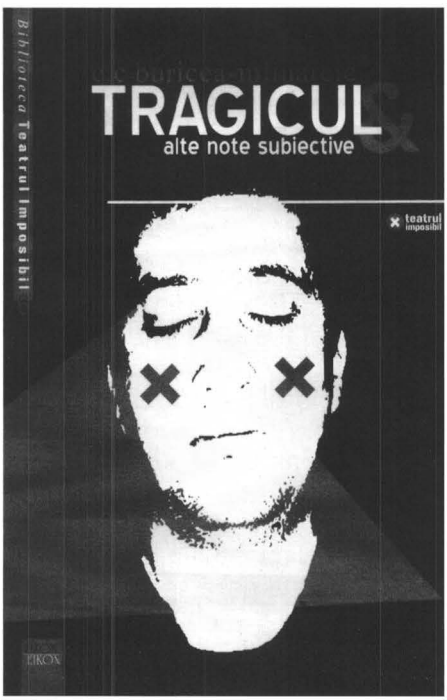
Teatrul québechez a evoluat și s-a orientat mereu spre prezent, la început afirmându-se ca o identitate colectivă, ulterior concentrându-se asupra problemelor individului și complexității sale psihologice, aceasta răspunzând în general orientărilor teatrale moderne.

O carte binevenită și utilă atât pentru specialiști cât și pentru iubitorii de dramaturgie, permițând lărgirea orizontului de cunoștințe despre tipul de teatru practicat și pe alte meridiane decât cele românești.

---

*„Reunind un set de studii și eseuri dedicate teatrului contemporan, volumul de față, adresat atât creatorilor cât și publicului larg, propune revizitarea sistematică a câtorva teme cu atât mai importante cu cât, la acest început de secol, ele par tranșate de pulsiunile și curentele esteticii teatrale a secolului tocmai încheiat. Relațiile dintre teatrul și literatura erei informatice, dintre teatrul și suportul său dramaturgic, dintre teatru și cinematograf (azi, la rândul său, luptându-se să supraviețuiască și să-și redefinească identitatea și strategiile în raport cu artele video și cu tehnologiile computerizate), dintre teatru și discursurile criticii de specialitate, dintre teatru și condiția omului contemporan (mai ales în palierul filosofic al tragicului) sunt interogate și supuse unei investigații profunde și atente."*

(Ceea ce am reprodus aici de pe coperta a IV-a a volumului recent apărut în „Biblioteca Teatrul Imposibil" ne determină să vă promitem o recenzie în numărul viitor al revistei noastre.)



# INFO UNITER

## 1. Lansarea oficială a colecției „Voci și spectacole memorabile"

Luni, 14 iunie, ora 16.00, în salonul de protocol al UNITER a avut loc lansarea oficială a colecției de CD-uri „Voci și spectacole memorabile", în prezența domnului Ion Caramitru, Președinte UNITER, a domnului Dragoș Șeuleanu, Președintele Societății Române de Radiodifuziune, a doamnei Ligia Naum, a actorilor Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Ovidiu Iuliu Moldovan, Liviu Lucaci, Silviu Biriș și a pianistei Mihaela Vâlcea.

Au fost lansate oficial primele trei titluri din colecție: *Nepotul lui Rameau, Celălalt Cioran* și *Craii de Curtea Veche*

Fiecare titlu înseamnă carte și CD audio în aceeași copertă. Pe CD sunt înscrise spectacolele în distribuția originală, cartea însumând textul spectacolului, însoțit de o bogată documentație foto și extrase de presă.

Proiectul „Voci și spectacle memorabile" este „cartea audio" a spectacolelor de teatru din România. Contribuie la păstrarea vie a memoriei marilor artiști și a marilor spectacole și este realizat de UNITER, împreună cu Societatea Română de Radiodifuziune și Ministerul Culturii și Cultelor prin Fondul Cultural Național.

Sponsorul primelor trei titluri a fost compania McCann Ericsson.

Proiectul continuă.

UNITER a participat la licitația de proiecte organizată de Ministerul Culturii și Cultelor în baza Legii 49, cu această propunere. Programul a fost declarat câștigător și, în consecință, se continuă seria editării de carte și CD din colecția „Voci și spectacole memorabile".

## 2. Atelierul de poezie de la Ipotești

**UNITER,** în colaborare cu **CENTRUL NAȚIONAL DE STUDII „MIHAI EMINESCU", MEMORIAL IPOTEȘTI** au organizat, în perioada 20–27 iunie, la Ipotești, ***Atelierul de creație*** pentru tineri actori, privind înțelegerea și rostirea poeziei.

Coordonatorii proiectului au fost:

actorul **Ion Caramitru**

poetul **Ilie Constantin**

criticul literar **Alex Ștefănescu**

directorul Memorialului Ipotești **Valentin Coșereanu**

Au participat tinerii actori: Raluca Oprea, Dana Dumitrescu, Carmen Lopăzan, Vasile Calofir, Corina Dragomir, Dorina Maria Harangus, Adina Suciu, Otilia Huzum, Eliza Noemi Judeu, Florin Aionițoaei, Silvia Rusan, Alexandru Pavel.

Pentru că în ultimul timp actorii se axează tot mai mult pe proză, monolog sau fabulă, poezia pare să fi fost uitată cu desăvârșire.

Atelierul este o încercare de reabilitare a poeziei în percepția tinerilor actori, pentru ca aceștia să o descopere, să o înțeleagă, să o simtă și să învețe a o spune, nu declamativ și emfatic, ci simplu și firesc.

„Actorul trebuie să joace rolul de cititor, nu de poet", spune Ion Caramitru.

Prima ediție a Atelierului de poezie s-a încheiat cu un spectacol inedit, intitulat ***Lecția de libertate***. S-au citit versuri scrise de autori nevăzători, de Mihai Eminescu și Floarea Țuțuianu.

## *Corina HERGHELEGIU*

# *Să învățăm a spune poezie...*

*...și unde se poate face acest lucru mai bine și mai frumos dacă nu la Ipotești?!*

*Aici iubirea, poezia și durerea se nasc de la sine, codrul și lacul îți devin prieteni iar teii și salcâmii îți șoptesc că adevărata poezie s-a născut aici, că Eminescu și Ipoteștii nu pot fi despărțiți. Romantismul eminescian s-a născut din frumusețea acestor locuri. Acolo n-ai cum să nu visezi, să nu speri, să nu fii trist și melancolic – stări și peisaje ce le regăsim cu ușurință aproape în fiecare poezie a lui Eminescu. Poezia avea atunci rang de „regină", astăzi – uitată aproape cu desăvârșire. Și totuși, avem nevoie de poezie, avem nevoie să restabilim sistemul de valori pe care tinerii din ziua de azi se pare că l-au pierdut. Și cine putea să facă mai bine acest*

*lucru dacă nu Ion Caramitru, artistul veşnic îndrăgostit de poezie, care, împreună cu Valentin Coşereanu, scriitor şi director al Centrului Naţional de Studii „Mihai Eminescu", Memorial Ipoteşti, au iniţiat, în perioada* 20–27 iunie, Atelierul de creaţie *pentru tineri actori, privind înţelegerea şi rostirea poeziei.*

*Atelierul îşi propune, de fapt, o încercare de reabilitare a poeziei în percepţia tinerilor actori pentru ca aceştia să o descopere, să o înţeleagă, să o simtă şi să înveţe a o spune – nu declamativ şi emfatic, ci simplu şi firesc – pentru că „actorul trebuie să joace rolul de cititor, nu de poet", consideră Ion Caramitru.*

*Prezenţa poetului Ilie Constantin şi a criticului literar Alex Ştefănescu a contribuit la o mai amplă desfăşurare a Atelierului, atât în plan practic cât şi teoretic. Prelegerile ţinute de cei doi invitaţi i-au făcut pe actori să înţeleagă dedesubturile poeziei printr-o profundă analiză a acesteia.*

*Şi pentru că Atelierul a fost, de fapt, un curs de poezie, la el au participat doar actorii care iubesc cu adevărat poezia. Aceştia sunt: Raluca Oprea, Dana Dumitrescu, Carmen Lopăzan, Vasile Calofir, Corina Dragomir, Dorina Maria Harangus, Adina Suciu, Otilia Huzum, Eliza Noemi Judeu, Florin Aionioaei, Silvia Rusan, Alexandru Pavel. Ei, împreună cu Ilie Constantin, Alex Ştefănescu, Valentin Coşereanu şi Ion Caramitru (alături de echipa Memorialului Ipoteşti) au contribuit la succesul primei ediţii a* Atelierului de poezie.

*Profesionalismul şi seriozitatea cu care s-a muncit timp de şapte zile s-au materializat, la sfârşitul Atelierului, într-un spectacol inedit, intitulat* Lecţia de libertate, *unde s-au citit versuri scrise de autori nevăzători, ca şi de Mihai Eminescu şi Floarea Ţuţuianu.*

*La întrebarea „Care este starea de spirit cu care plecaţi de la acest Atelier?", Eliza Noemi Judeu a răspuns: „Ne simţim ca Apostolii care pleacă în lume să propovăduiască poezia"...*

## 3. Saloanele culturale UNITER

Vineri 25 iunie ora 17.00, în salonul de protocol UNITER a avut loc ultima întâlnire din această „stagiune" a Saloanelor culturale, proiect coordonat de doamna Sorana Coroamă Stanca.

Întâlnirea a debutat cu lansarea albumelor de artă ale doamnei Hristofenia Cazacu, pictoriţă şi scenografă a Operei de Stat din Iaşi, a Operetei şi Operei Naţionale din Bucureşti şi a Associazione Balleto Classico din Reggio Emilia, Italia. Doamna Cazacu este membră a Uniunii Artiştilor Plastici şi deţinătoarea a mai multor ordine, medalii şi diplome.

Au fost invitate să vorbească despre doamna Hristofenia Cazacu scenografa Elisabeta Benedek şi soprana Mireille Constantinescu

A doua temă a întâlnirii Salonului a fost filmul regizat de Mel Gibson *Patimile lui Iisus*, cel care a generat aprige dispute mediatice, temă atractivă şi pentru această întâlnire a Salonului, discuţiile fiind purtate în prezenţa actriţei Maia Morgenstern, a preotul Şerban Tarciziu, lector în ştiinţe biblice la

Institutul Catolic Sfânta Tereza din Bucureşti, arhitect Elena Iliescu şi Costion Nicolescu.

**4. Gala Tânărului Actor HOP**

La selecţia premergătoare Galei, dintr-un număr de 45 candidaţi înscrişi la secţiunea Individual şi 12 spectacole înscrise la secţiunea Grup , juriul, alcătuit din prof.univ. Cornel Todea şi actorul Eusebiu Ştefănescu pentru secţiunea INDIVIDUAL, precum şi prof. univ. Liudmila Anton Szekely şi prof.univ Tudor Mărăscu pentru secţiunea GRUP a decis următorii câştigători:

Pentru secţiunea INDIVIDUAL, au fost admişi tinerii actori:

1. Damian Marius
2. Doni Leonid
3. Florescu Monica
4. Frunză Ţancă Magda
5. Ghiur Laris-Anemarie
6. Iani Raluca Simona
7. Imre Claudia
8. Ixari Rada
9. Mihai Mihaela Florina
10. Nasurla Turchian
11. Răducu Marian
12. Răuţă Gabriel
13. Rusu Oana
14. Saratean Bogdan Ioan
15. Tudosă Mircea

La secţiunea GRUP, au fost declarate admise următoarele spectacole:

1. **Cântăreaţa cheală** de Eugen Ionescu – Iaşi : Vizitiu Andreea, Iani Raluca Simona, Maxim Costin, Ionescu Dragoş, Bughiu Oliviu, Creţu Iuliana
2. **Fetele grase câştigă intotdeauna** de Madeleine George – Bucureşti : Paula Gherghe, Laura Voicu, Ela Ionescu, Carmen Florescu
3. **În largul mării** de S. Mrožek – Bucureşti : Marinescu Mihai, Şoimu Traian Ştefan, Nedelcu Alexandru, Anghel Adrian
4. **Pentru Alejandra** de Alla Graubard – Sibiu : Diana Fufezan , Ofelia Popii, Pali Vecsei
5. **Temă şi variaţiuni** după I.L. Caragiale – Cluj: Herlo Catalin, Morutan Romul, Ursa Iulia, Curutiu Camelia

Un al doilea juriu, alcătuit din regizorul Gelu Colceag, actorul Ştefan Iordache, actriţa Emilia Popescu, criticul de teatru Cristina Modreanu şi regizorul Felix Alexa a decis la Mangalia, în etapa finală a concursului, câştigătorii acestei ediţii.

Gala Tânărului Actor HOP ediţia 2004 s-a desfăşurat la Mangalia în perioada 26–29 august, fiind organizată de UNITER, împreună cu Ministerul Culturii şi Cultelor şi Primăria municipiului Mangalia.

Pe lângă spectacolele şi recitalurile tinerilor artişti înscrise deja în concurs, programul Festivalului mai cuprindea atelierele de mişcare şi spectacolele invitate.

**5. Sorry de Aleksandr Galin în turneu**
Coproducţie UNITER–Teatrul „L.S. Bulandra" Bucureşti

La Dusseldorf, în Germania, a avut loc primul turneu al spectacolului SORRY, organizat de către Cultural Events Dusseldorf, fiind programată o singură reprezentaţie.

În perioada 6–10 iulie, SORRY s-a jucat la Palermo. Turneul a fost organizat sub egida U.T.E., fiind programate două reprezentaţii la Teatro Garibaldi, în zilele de 8 si 9 iulie. Schimbul dintre cele două teatre va continua în luna septembrie, când în Bucureşti, la „Bulandra", se vor juca 2 producţii ale Teatrului Garibaldi: PILADE de Pier Paolo Pasolini şi VERBO după texte de Verlaine si Rimbaud

**6. *CASA ARTIŞTILOR – Programul de asistenţă socială şi reactivare profesională***, proiectul „Modele pentru prevenirea efectelor îmbătrânirii", care se adresează tuturor categoriilor profesionale şi sociale şi este realizat de artiştii pensionari, beneficiari ai programului sub egida UNITER.

Proiectul este finanţat de Ambasada Regală a Olandei la Bucureşti prin programul MATRA, derulându-se în perioada 15 ianuarie–15 august 2004.

Proiectul s-a încheiat prin editarea şi apariţia a două publicaţii:

1. Primul **GHID de Bucureşti pentru vârsta a treia**. Ghidul, un omolog al revistelor de informaţie „Şapte Seri" sau „B-24-Fun" ca format, cuprinde informaţii legate de posibilităţile de petrecere a timpului liber dedicate persoanelor de vârsta a treia: programe ale instituţiilor teatrale şi cinematografice, reduceri de preţuri, cluburi pentru persoane vârstnice etc.

Ghidul poate fi procurat de la UNITER şi din instituţiile teatrale din Bucureşti.

2. A doua publicaţie este broşura **Modele pentru prevenirea efectelor îmbătrânirii**, care descrie derularea întregului proiect şi îl propune ca model pentru o posibilă continuare.

**7. La UNITER, în perioada de „vacanţă" şi în lunile septembrie–octombrie,** sunt în derulare sau se pregătesc:

„Voci şi spectacole memorabile", un program pentru a cărui continuare s-a discutat cu Societatea Română de Radiodifuziune legat de viitoarele titluri ce urmează să facă parte din colecţie, precum şi de documentarea necesară.

Festivalul Naţional de Teatru „I.L. Caragiale", ediţia 2004, pentru care au început discuţiile cu Ministerul culturii şi Cultelor, principalul organizator.

# CALENDAR TEATRAL

**SEPTEMBRIE**

**4 septembrie** – 120 de ani de la nașterea actorului și regizorului de teatru francez, de origine rusă **Georges Pitoëff** (m.17 septembrie 1939). Stabilit la Paris, a montat și a interpretat, împreună cu soția sa, Ludmilla P.(1895–1951), numeroase piese contemporane. I-a impus pe scenele pariziene pe Cehov și Pirandello.

**15 septembrie** – 75 de ani de la premiera piesei ***Lupii de aramă*** de Adrian Maniu, în regia lui V.I. Popa, spectacol cu care a fost inaugurat Teatrul „Maria Ventura".

**17 septembrie** – 65 de ani de la moartea scriitorului și pictorului polonez **Stanislaw Ignacy Witkiewicz** (n. 24 februarie 1889). Ca pictor a fost influențat mai întâi de Jugendstil, iar apoi s-a apropiat de expresionism. Este considerat cel mai important teoretician al grupării de pictori și poeți „Formisci Polscy". Ca scriitor, este un precursor al teatrului absurd. Piesele sale se remarcă prin desființarea convențiilor dramatice, prin motivația lor psihologică, ilustrând prin parodie și grotesc o lume plină de contradicții și situații macabre.

**OCTOMBRIE**

**4 octombrie** – Marele actor de teatru și film **Mircea Albulescu** împlinește 70 de ani.

**8 octombrie** – 65 de ani de la moartea scriitorului **George Mihail Zamfirescu** (n. 13 octombrie 1898). A scris romane care evocă atmosferă sordidă a mahalalei bucureștene sau mediul provincial, comedii tragice *(Domnișoara Nastasia)* sau lirice *(Idolul și Ion Anapoda)*, drame *(Sam)*, cât și eseuri despre teatru.

**16 octombrie** – 60 de ani de la moartea regizorului **Paul Gusty** (n. 4 martie 1859), unul dintre pionierii regiei de teatru românești. A fost director de scenă aproape 60 de ani la Teatrul Național din București. A montat lucrări dramatice dintr-un repertoriu divers, de la tragedia clasică la comedia și drama modernă. A adaptat numeroase piese de teatru străine.

**17 octombrie** – 30 de ani de la premiera piesei ***Matca*** de M. Sorescu la Nouveau Théâtre de Poche la Geneva și de la premiera spectacolului *Fragmente dintr-o trilogie greacă* în regia lui Andrei Șerban, la Compania La MaMa din New York.

**19 octombrie** – 75 de ani de la moartea dramaturgului și omului de teatru **Alexandru Davila** (n. 12 februarie 1862), director al Teatrului Național din București (1905–1908 și 1912–1914) și regizor al Companiei de teatru Davila. A introdus spiritul modern în arta scenică românească. Capodopera sa este drama istorică în versuri *Vlaicu-Vodă.*

**22 octombrie** – 160 de ani de la nașterea tragedienei franceze **Sarah Bernhardt** (m. 26 martie 1923). A creat în premieră absolută roluri în piesele lui Dumas-fiul, Sardou, Rostand ș.a. A dat scenei franceze memorabile interpretări ale marilor roluri din dramaturgia lui Racine, Corneille, Musset și Hugo.

**25 octombrie** – 20 de ani de la moartea actorului de teatru și film **Alexandru Giugaru** (n. 23 iunie 1897). A avut o activitate îndelungată pe scena Teatrului Național din București. A interpretat roluri de comedie (Zaharia Trahanache din *O scrisoare pierdută,* Jupân Dumitrache din *O noapte furtunoasă* de Caragiale), cât și roluri în filme *(Directorul nostru, D-ale carnavalului, Bădăranii, Tudor, Mofturi 1900).*

**27 octombrie** – Regizoarea de teatru **Sanda Manu** împlinește 70 de ani.

**30 octombrie** – Regizorul de teatru **Mihai Măniuțiu** împlinește 50 de ani.

*Corina GUGU* – Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

Să nu vă lipsească din bibliotecă
**GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC**
supliment editat de revista noastră,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU**
de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
***Cercul de aur*** de **MIHAI MĂNIUȚIU**
**MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii***
**DAN MICU – *Un destin spulberat*** de Doina Papp
**VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare***
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu
***GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană***
de Florica Ichim

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 300.000 lei, iar întregul set de 14 cărți poate fi procurat cu doar 1.400.000 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2004, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont 667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

**VĂ MULȚUMIM!**

Florica ICHIM

# GEORGE CONSTANTIN

## *și*
## *comedia sa umană*

Constantin Paraschivescu

*Patima pentru teatru*
*sau*

# VIRGINIA ITTA MARCU

# SUMAR

**1 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu**
Oana Borș: *O agora a teatrului românesc;*
Oana Borș: *Notații și conotații regizorale;*
Andriy Zholdak: *„Energia spirituală a unui creator adevărat se acumulează în opera pe care o face“*, interviu de Maria Sârbu;
Andrea Dumitru: *George Banu despre „vârstele actorului“;*
Oana Borș: *„Lecturi“ sibiene;*
Mircea Morariu: *Mihai Măniuțiu și „obsesia antiamericană“ (Perșii* după Eschil – Teatrul „Radu Stanca“ Sibiu);
Marinela Țepuș: *Recviem pentru un om de prisos (Noul locatar* de Eugen Ionescu – Northern Stage Ensemble, New Castle);
Marinela Țepuș: *Să treci cu zâmbetul pe buze (Recviem* de Hanoch Levin – Teatrul Cameri, Tel-Aviv);
Marinela Țepuș: *Un spectacol pentru „minte, inimă și literatură“ (Unchiul Vanea* de Cehov – Best Drama and Music Theatre, Bielorusia);
Crenguța Manea: *Înapoi în memorie (Înapoi în U.R.S.S.* de Galina Pyanova – Art&Shock Theatre, Kazahstan);
Ioana Drecin-Moldovan: *Un Mon(c)ton de Ionesco (Ionesco. Pot pourri* după Ionesco – Université de Moncton, Canada);
Noel Witts: *„Dacă vrei să știi ce se întâmplă în teatrul românesc, atunci mergi la Sibiu!“*, interviu de Cătălina Panaitescu;
John Elsom: *Tehnica ține în frâu imaginația,* interviu de Cătălina Panaitescu;

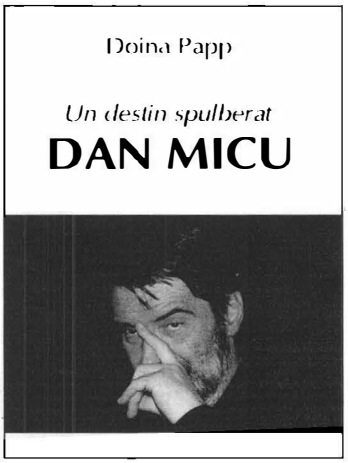
**41 TOPFEST**
Mircea Ghițulescu: *Regia ca literatură comparată. Thalia Open Festival din Târgu Mureș;*
Constantin Paraschivescu: *Alternativa TOPFEST;*
*Constantin Paraschivescu: Nefericirea în concurs (România dragă, Elveția mea...* de Cornel Udrea – Teatrul Național Târgu Mureș.

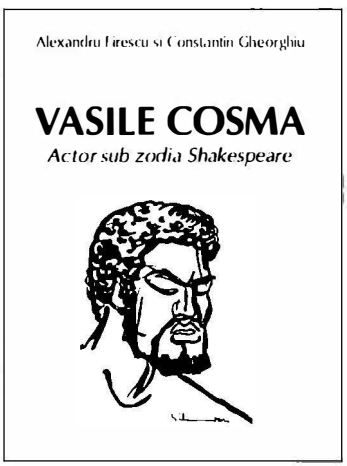
**49 Festivalul Național de Dramaturgie**
Ion Parhon: *Vocația vâlcenilor de amfitrioni culturali este respectată.*

**51 Festivalul Dramaturgiei Românești.** Program.

**55 Întâlnire**
Oana Borș: *Andrei Șerban în dialog cu Shakespeare;*
Andreea Dumitru: *Andrei Șerban, un teritoriu necunoscut?;*

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“



**61 Contemporani**
*Thomas Ostermeier la Avignon 2004* (traducere Andreea Dumitru);
Andreea Dumitru: *Scurt istoric al Studioului Baracke;*
**Mărturii de spectator**
Andreea Dumitru: *„Disco Pigs" – teatrul ca sport extrem;*
Cristina Modreanu: *„Paraziții" – poezia violenței;*

**69 Interbelicii noștri**
Daniela Gheorghe: *Mitul Cenușăresei în comedia românească din anii 1920–1940;*
**I. Valjan**
Tudor Arghezi: *Medalion Valjan;*
*Scrisoare deschisă a domnului I. Valjan către Victor Eftimiu.*

**77 Scenografi–Interferențe**
Ion Parhon: ***Viorel Penișoară-Stegaru*** *– 70;*
***Hristofenia Cazacu...;***
Cristina Modreanu: ***Iuliana Vîlsan:*** *Ne suntem necesari unii altora;*
George Banu despre Iuliana Vîlsan.

**87 Portret**
Ion Parhon despre ***Péter Hilda;***

**89 Interviuri**
**Valentin Uritescu:** *„Cât sunt cu picioarele pe pământ, mă simt bine"*, interviu de Claudia Lipan;
**Szombati Gille Óttó:** *„Nu cred în dictatura regizorului"*, interviu de Elisabeta Pop;
**Tuncer Cücenoglu:** *„Noi suntem toți angajații teatrului și, oricând, ministrul poate să ne dea altă funcție fără nici o legătură cu teatrul,* interviu de Marinela Țepuș.

**102 Spectacole**
*Ea – seducătoare și nefericită, El – ingrat dar fermecător* de Marinela Țepuș *(Matrioșka* de Tuncer Cücenoglu – Teatrul „G.A. Petculescu", Reșița);
*Reșița în turneu* de Constantin Paraschivescu *(Iluzia optică* de Dumitru Solomon – Teatrul „G.A. Petculescu", Reșița);
*Comedia iubirii și farsele instinctului vital în oglinda „Visului..."* de Natalia Stancu *(Visul unui nopți de vară* de Shakespeare – Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov);
*Poliandria ca factor de risc* de Adrian Mihalache *(Intrusa* de Jorge Luis Borges – Teatrul „Masca" și Teatrul Valah din Giurgiu);
*Groaznica sinucidere din Manhattan* de Adrian Mihalache *(Noaptea de 16 ianuarie*

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

***Jurnal. Memorii***

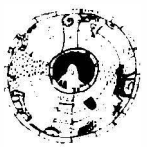
**MARIOARA VOICULESCU**

*Conversație în șase acte*
cu
**TOMPA GÁBOR**

MIHAI MĂNIUȚIU

**Cercul de aur**

(eseuri teatrale)



de Ayn Rand – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan");
*Alt polonez despre alți emigranți* de Elisabeta Pop *(Antigona la New York* de Janus Clowacki – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti");
*Nu întotdeauna...* Noaptea *e un sfetnic bun* de Elisabeta Pop *(Noaptea arabă* de Roland Schimmelpfennig – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan");
*Gălăgioasele* de Constantin Paraschivescu *(Bârfele femeilor* de Carlo Goldoni – Teatrul Ovidius, Constanța);
*„Avarul" între vechi și nou* de Ion Cazaban *(Avarul* după Molière – Teatrul Tineretului din Piatra Neamț);
*De la Vahtangov la Lady Di* de Oana Borș *(Lupii și oile* de Ostrovski și *Lady Di* de Tomislav Zajek – Teatrul „Maria Filotti" Brăila);
*Hamlet – intolerabil?* de Andreea Dumitru *(Hamlet. Intolerable,* adaptare după Shakespeare – Compania Spleen d'Or);
*Conștiința cetății* de Ruxandra Anton *(A șaptea kafana* de Dumitru Crudu, Mihai Fusu și Nicoleta Esinencu – Teatrul „Fani Tardini" Galați);
*Mutenie în patru anotimpuri* de Claudia Lipan *(Scaunele* de Ionescu – Teatrul „Bulandra");
*Gracias a Clara Flores Aguilera!* de Claudia Lipan *(Poveste din Țara de Foc – Gracias a la Vida...* după E. Galeano, P. Neruda, I. Allende și R. García);
*Un final cu două... fețe* de Simona Burtea *(Soacra cu trei nurori* după I. Creangă și *Domnișoara Julia* de Strindberg – Teatrul „Al. Davila" Pitești);
*„Casandra" nu crede în lacrimi! Gala absolvenților UNATC – 2004* de Ion Parhon;
*Un spațiu al refuzului* de Adrian Mihalache *(Cușca* de Mario Fratti – Studioul de Teatru Casandra);
*Variațiuni pe tema unei gale – GALACTORIA* de Andreea Dumitru;

**134 Operă–Dans**

*Multipla premieră* de Luminița Vartolomei *(Treceri* de Adina Cezar – Teatrul de Operetă „I. Dacian");
*„Lasciate ogni... capelli, voi ch'entrate* de Luminița Vartolomei *(Francesca da Rimini* de Olivier Patey – Opera Națională București);
*Minciuni în travestii* de Luminița Vartolomei *(Münchhausen – domnul minciunilor* de Dan Dediu – Universitatea Națională de Muzică).
*Lumina lumii și sarea pământului* de Claudia Lipan *(Sarea pământului* de Liliana Iorgulescu

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 9–10/2004
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Cătălina PANAITESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

și *Bolero. Regele pierdut* de Claudia Mártins și Rafael Carriço – Teatrul Odeon).

**146 Noi în lume**
*Dansul contemporan românesc...* Subiect de dezbatere la întâlnirea Rețelei internaționale THEOREM în cadrul Festivalului de la Avignon.

**147 Lumea la noi**
*Tutunul dăunează grav sănătății* de Claudia Lipan *(Despre efectul dăunător al tutunului* de A.P.Cehov– Teatrul „Akira Emoto").

**148 Din lume**
*Teatru tradițional în Vietnam* de Raluca Tulbure.

**151 Jurnal teatral**
*Nopți în teatru* de Bogdan Ulmu.

**152 Cartea de teatru**
Adrian Mihalache: *Seriozitate și fervoare (Riscurile avangardei* de Doina Modola);
Constantin Paraschivescu: *Seducția convorbirilor (Convorbiri cu actorul Ion Săsăran* de Gherasim Domide);
Constantin Paraschivescu: *Omagiu Elvirei Godeanu (Viețile Elvirei Godeanu* de Ion Cepoi);
Mariana Ciolan: *Puzzle spectacular (Spoturi pe scenele lumii* de Oltița Cîntec);
Corina Herghelegiu: *Muzele orfane (Muzele orfane – dramaturgie québecheză,* volum coordonat de Zeno Fodor);

**160 Info UNITER**
Corina Herghelegiu: *Să învățăm a spune poezie... (Atelierul de creație pentru tineri actori, privind înțelegerea și rostirea poeziei, Ipotești).*

**165 Calendar teatral**

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" și UNITER cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII și CULTELOR

Tehnoredactare computerizată:
**Daniel Leonard SAVU**

Procesare imagini:
**Carmen PETRESCU**
**Ciprian DUICĂ**

TIPAR:
**VIZUAL-GRAPH**

*Cop. I:* RĂZVAN VASILESCU în rolul Zmeul din *Înșir'te, mărgărite!* de Victor Eftimiu. Regia: Alexandru Dabija. Foto: Florin Biolan.

*Cop. II:* PÉTER HILDA în „Olga" din *Profetul Ilia* de T. Slobodzianek. Regia: Bocsárdi László.

*Cop. III:* HRISTOFENIA CAZACU.

*Cop. IV:* VIOREL PENIȘOARĂ-STEGARU.